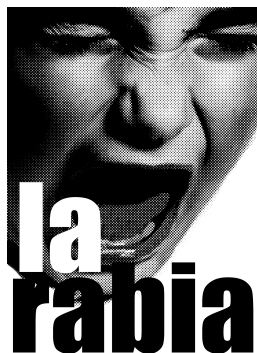


la rabia

C I N E A S T A S
L A T I N O
A M E R I C A N A S
C O N T E M P O
R Á N E A S

DOSSIER #00
ABRIL 2021





La rabia

Espacio de crítica feminista de cine

Editoras

Karina Solórzano

Valentina Vignardi

Imagen de portada: *Cuchillo de palo*, de Renate Costa (2010)

Imagen de contraportada: *Nona. Si me mojan, yo los quemó*, de Camila José Donoso (2019)

Publicación periódica, feminista e independiente

Año 01 // No. 00 // Abril de 2021, Guanajuato, México - Buenos Aires, Argentina

Contacto

larabiacine@gmail.com

www.larabiacine.com

Dossier #00, Abril 2021

Cineastas latinoamericanas contemporáneas

00. Editorial

01. Con el corazón en la mano

Homenajes a Renate Costa

Grietas en el río

ALEXANDRA VÁZQUEZ

Recordando a Renate Costa

JUANA SCHLENKER

Las cicatrices de la historia

Entrevista a Renate Costa

DANISA DO SANTOS, GRISELDA SORIANO

02. Huellas del deseo

Las mil y una, de Clarisa Navas

VALENTINA VIGNARDI

Las mil y una resistencias queer

Construimos películas para hacernos la vida más vivible

Entrevista a Clarisa Navas

03. Una utopía lesbofeminista

Las hijas del fuego, de Albertina Carri

Porno, madre, contagio

KAREN GLAVIC

Porno personal y político

CANDELARIA CARREÑO

Entrevista a Albertina Carri, la hija del fuego

MARISOL ÁGUILA BETTANCOURT

04. Pequeñas anécdotas sobre las instituciones

Dos documentales argentinos

Poner el cuerpo y escuchar las voces

Niña mamá, de Andrea Testa

CANDELARIA CARREÑO

Crisis, ansiedades

Las facultades, de Eloísa Solaas

LEYLA MANZUR HORTA

05. Memorias volátiles

Entre la emoción y el recuerdo

Tarde para morir joven, de Dominga Sotomayor

KARINA SOLÓRZANO

Ante la duda, una película

Las lindas, de Melisa Liebenthal

FRANCISCA PÉREZ LENCE

El trazo abierto de una memoria fragmentada

Envíos, de Jeannette Muñoz

LUCIANA ZURITA

Lo fantástico y lo técnico acerca de la abuela Josefina

Nona. Si me mojan, yo los quemo, de Camila José Donoso

CAMILA RIOSECO

06. Nada sobre nosotrxs será hecho sin nosotrxs

Entrevista a Camila de Moraes

ESMERALDA REYNOTH

07. La creadora que lo entendió todo

Entrevista a Ángeles Cruz

PAULINA VÁZQUEZ

08. Cuando la que mira es una mujer

La reinterpretación simbólica de «las mujeres» en el cine latinoamericano contemporáneo

PAULINA VÁZQUEZ

Editorial

En un ejercicio de egos y sesgos, los conquistadores han trazado caprichosos mapas de nuestros territorios, con porciones de tierra exacerbadas, otras empuñecidas. En su afán por trazar límites y fronteras, crearon periferias, segregaron zonas que se tornaron desconocidas. Desconfiamos de esta cartografía colona y es por esto que el ejercicio de búsquedas de cinematografías nacionales tiende a rozar lo quimérico. Abundan nombres propios que se nos escapan entre los dedos; nombres no indexados en las listas, los rankings, las bases de datos; películas que quizás jamás llegaremos a ver completas, otras completamente inhallables, como agujeros negros en los cánones. Obreras del cine despojadas de espacios en las agendas urgentes de la cinefilia, estructuradas similarmente a esa cartografía que deja tanto afuera. Carreras trucas por la imperdonable materialidad o por la fragilidad de la vida misma; otras más recientes, que todavía florecen. En los territorios que sí conocemos, los que ya parecen nuestro hogar, hay búsquedas temáticas que se entrelazan: la memoria, la identidad, la familia, vivencias compartidas independientemente de su lugar de origen.

Películas argentinas cuyas existencias —terrenales, discursivas, políticas— se enlazan con las paraguayas, y visceversa; películas mexicanas que flotan por sobre sus tierras y se desplazan por todo el globo. También, críticas hondureñas que escriben sobre cineastas brasileñas; chilenas que lo hacen sobre argentinas; colombianas sobre paraguayas. Un cúmulo de gentilicios que pierden fuerza a la vez que la idea de la patria se vuelve algo distante, mientras que en la dispersa lejanía se manifiestan encuentros y fuertes diálogos.



Porque dudamos de estos antiguos mapas es que decidimos trazar nuestra propia cartografía digital —lo que permite el diseño de este dossier con imágenes a color y escritos prestados de sitios amigos— y en base a esa idea de lejanías y cercanías territoriales y existenciales que nos atraviesan es que estructuramos este dossier #00. Sabemos que hay espacios vacíos y países más representados que otros, pero esta falta no parte de un capricho: una gran porción de la cinefilia más activa parece concentrarse en Argentina, luego Chile, México y Perú, encontrando casos más aislados en Paraguay, Venezuela o Uruguay; quizás, como un reflejo directo de las cinematografías nacionales. Aunque, ¿qué hace a un cine nacional, con esos abismos que separan a algunas de sus producciones entre sí? ¿Cómo se construye una idea de *lo nacional*?

Aquí, un intento inicial por tejer nuestras propias redes (latinoamericanas) que, esperamos, posibiliten nuevos encuentros sensibles, otros posibles caminos y miradas, a fin de llenar algunos de estos vacíos, para atisbar algunas respuestas o simplemente acercarnos en las distancias.

Desde donde quiera que estés, ojalá disfrutes estas lecturas.

Agradecemos a Correspondencias. Cine y Pensamiento, El Agente Cine, Girls at Films, Revista Perro Blanco, Las veredas, Revista Bache, Espartaco Revista, Pulsar, La fuga, La pistola de Chèjov, Revista Cero en Conducta y El ángel exterminador, por la gentileza de dejarnos reproducir estos escritos que albergan en sus espacios.

La Rabia, Abril, 2021.

Con el corazón en la mano

Con solo treinta y nueve años, el 29 de junio de 2020 falleció en París, Francia, la directora paraguaya Renate Costa, un evento que llega para recordarnos (una vez más) la fragilidad de la vida misma. Entre tantas obras a título de productora, nos dejó su *108 / Cuchillo de palo* (2010), un documento imprescindible para la cinematografía latinoamericana, de cuyo estreno se cumplieron once años el pasado marzo.

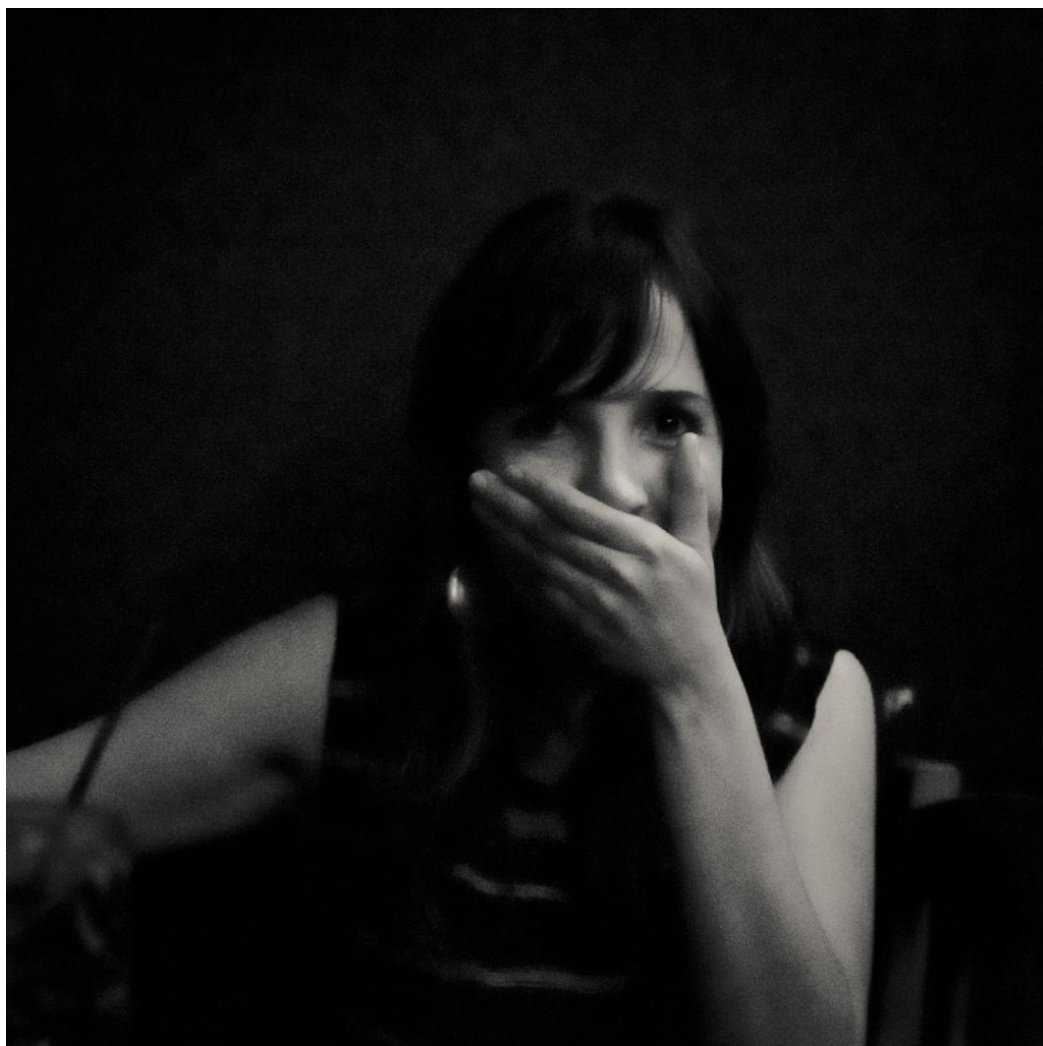
«En casa de herrero, cuchillo de palo»¹, el refrán aquí alude a su tío Rodolfo, quien fuera el único de sus tíos que no quería ser herrero como su abuelo, sino bailarín, como recordaba Renate. La directora interroga a su propio padre, religioso y conservador, sobre su relación con Rodolfo, uno de tantos homosexuales perseguidos durante la dictadura del General Stroessner. El tío es ese cuchillo de palo que no encaja con lo esperado en la familia.

Con el corazón en la mano, delante y detrás de cámara —es, a la vez, directora, entrevistadora, narradora y protagonista—, Renate cuestiona a la memoria familiar, la del padre, quien dice preferir olvidar; pero también a la Historia, con sus entramados de complicidad y violencias que devinieron en esos *108* detenidos y torturados durante la dictadura paraguaya; ella y su película, al igual que su querido tío, reivindican la Memoria empuñando un cuchillo que, aunque de palo, penetra con firmeza en terrenos donde tanto rapto de amnesia abunda.

Renate se rehúsa a la negación y el olvido, es Memoria y también orgullo. Nosotrxs tampoco debemos olvidarla. Por esto y por tantas otras cosas que podrán leer a continuación, le dedicamos este primer número que es aperturado por un humilde homenaje construido a partir de varias voces amigas.

Notas

¹Una paradoja: la falta de algo donde no debiera hacerlo.



Grietas en el río

108 / Cuchillo de Palo, de Renate Costa¹

Por Alexandra Vázquez (Paraguay)

*Crítica de cine (El Espectador Imaginario,
La pistola de Chéjov), guionista y
realizadora. Máster en Crítica Cinematográfica
egresada de la escuela Aula Crítica, en
Barcelona, y Lic. en Cinematografía
con énfasis en Guión de la Universidad
Columbia del Paraguay.*

El Palacio de los López, también conocido como el Palacio de Gobierno, es, como todo edificio sede de su gobierno, una edificación emblemática de la capital. Los turistas hacen la parada obligatoria frente al monumento, algunas parejas de recién casados aprovechan el jardín para una improvisada sesión fotográfica y cuando se rememora una fecha patria, la iluminación proyecta una bandera sobre la fachada, un símbolo sobre otro símbolo, la reverberación visual de una lógica identitaria dominante. Lo que por mucho tiempo se desconoció, es que el frente del Palacio es en realidad el otro lado, el que se encuentra mirando al río. No obstante, la tradición subsistió este descubrimiento.

Asunción, tal como lo afirma Renate Costa, es una ciudad construida de espaldas al río, encima de una historia turbulenta pero contenida bajo toneladas y toneladas de hormigón. Asunción es también una ciudad sin memoria, donde los patrimonios históricos y planes de ordenamiento territorial se hacen y se deshacen con la misma facilidad y rapidez con la que se deforestan millones de hectáreas. Pero cuando la lluvia es tan intensa, ni el pavimento fresco ni el último recapado es capaz de contener el cauce de los arroyos que desbordan y generan cráteres del tamaño de la caperucita roja, el Chevrolet Custom 10, gentileza del gobierno de los Estados Unidos utilizado para trasladar a los presos políticos durante la dictadura de Alfredo Stroessner. Es, en estos huecos, que obligan a uno a desviarse del camino, donde brotan los desechos ocultos de una historia.

En *108 / Cuchillo de Palo*, Costa abre una grieta en su historia personal y obliga a aquello que está de espaldas a darse la vuelta. Tras una vista de Asunción desde el río, ingresamos al cuarto del padre de la directora. Él ingresa al cuadro de derecha a izquierda, en un movimiento que sugiere un regreso en el tiempo, o al menos, no avanza. Recién cuando se sienta en el balcón es posible distinguir su rostro con claridad, un poco incómodo frente a la intromisión de la cámara con miradas que cada tanto se ven atraídas por el aparato. De la misma manera, la primera vez que vemos a ella, es de espaldas, cuando ayuda a su padre con los quehaceres del hogar. Compartir el encuadre y presentarse del mismo modo, es un gesto de imitación involuntaria que revela una fragilidad compartida.

Huir y callar o callar para no huir, como únicos modos de supervivencia de cualquier pensamiento divergente durante la dictadura aún persiste en el comportamiento de las personas entrevistadas. Las vecinas de Rodolfo alegan desconocimiento de las extrañas circunstancias en torno a la muerte del tío de Costa, y no se atreven a conjeturar hipótesis alguna. En vez, van a la misa. Por su parte, los amigos y conocidos de Rodolfo optan por permanecer fuera de cuadro o con una iluminación oscura que dibuja apenas sus siluetas, previa aprobación en cámara por ellos mismos. El miedo al rechazo es una herida que hasta hoy supura pus en silencio mientras algunos fanáticos siguen celebrando el cumpleaños del dictador. Hacer frente a este temor intangible es dar voz a sus relatos, por más que la cámara se apague en medio de una conversación, y es recuperar una lista extensa de nombres, por más que se evite leer su contenido.

Las fechas patrias se perpetúan porque sostienen la identidad hegemónica, pero existen otros números que es mejor borrarlos para siempre. Aquí, ese número maldito es el 108, ubicado adrede en la gráfica de la película como un recordatorio indeleble. A través de una cámara de 8 mm, Costa registra los últimos vestigios de la cifra utilizada como insulto hacia una persona homosexual, en referencia a una lista elaborada por la policía para perseguir y hostigar a quienes ellos consideraban de «dudosa moral» por la única razón de su orientación sexual, y que por ende suponían un atentado hacia los pilares del



108 / *Cuchillo de palo*, 2010, Renate Costa

sistema opresor: Dios, patria y familia. Cuando estaba en el colegio, recuerdo que era un número a evitar, la página del libro que nadie quería leer, y que de alguna u otra manera conducía a la burla. También recuerdo que si uno se perforaba la oreja izquierda, era una declaración abierta de su homosexualidad —¿o era la derecha?—, y por ende, motivo de rechazo. Y ya no un recuerdo, sino un hecho, hace un par de años, la Corte Suprema de Justicia rechazó la solicitud de la organización Somos Gay de una chapa personalizada con la inscripción GAY 108. La prohibición expresa de utilizar dicho número por un supuesto amparo hacia quienes podrían tenerlo, ya sea en las chapas, en los números telefónicos, o en la numeración de la casa, no es más que una censura que pretende omitir un episodio de la historia. Decirlo y portarlo, es un gesto de resistencia.

El regreso de Costa al hogar paterno contrapone su mirada con la de su padre, quien se resiste a aceptar los horrores vividos por su hermano durante la época de la persecución. El enfrentamiento ocurre en un espacio íntimo, en los lugares donde Costa pasó su infancia. Pero *108 / Cuchillo de Palo* confronta no solo una persona con la otra, sino una generación con la siguiente, la que sobrelleva el trauma de una época, y los hijos de ese pasado.

Las discusiones suceden en un mismo plano, ambos parados o sentados cara a cara y encapsulados por el cuadro. Si la textura granulosa de las fotografías analógicas de Rodolfo trazaba una distancia entre un pasado y un presente, aquí ella mira el reflejo de su pasado y los mecanismos de poder que lo sostuvieron para erigir un presente de frente.

Al final de la película, Costa regresa al río, ya no como espectadora silente en un estado reflexivo, sino en compañía de su padre y con un paisaje de fondo distinto. Los lugares que habían poblado el relato, ahora dotados de una memoria personal y colectiva, adquieren un nuevo significado. Mientras la cámara se retira de la lavandería con un movimiento que poco a poco reduce el cartel en tamaño, *108 / Cuchillo de Palo* proyecta un futuro libre de paradojas, donde los gestos de apropiación ocurren a viva voz y a plena vista, donde la tensión es inherente en la construcción de la memoria y de la identidad, solo falta ponerle un poco de agua.

Notas

¹ Este texto fue publicado originalmente el 5 de febrero de 2021 en La pistola de Chéjov.

Recordando a Renate Costa¹

Por Juana Schlenker (Colombia)

Antropóloga y documentalista interesada en la imagen y los medios de comunicación audiovisuales. Se desempeña como profesora en el área de documental de la Escuela de Cine y TV de la Universidad Nacional de Colombia y ocasionalmente de la Universidad de los Andes. Además de su labor docente, desarrolla proyectos fotográficos y documentales independientes.

El pasado junio de 2020 recibimos con sorpresa la noticia de la muerte de la directora paraguaya Renate Costa, de 39 años de edad. Costa dirigió y produjo numerosos documentales; sin embargo, la película por la que la conocimos, y llevamos en el corazón, es *108/Cuchillo de palo* (2010), un relato personal que parte de la investigación de la muerte de su tío Rodolfo para abordar las relaciones familiares y hacer un retrato de la sociedad paraguaya.

«Asunción, una ciudad que le da la espalda al río», dice Costa al inicio de la película, acompañada por el sonido de un motor y la imagen del río Paraguay con la silueta de la ciudad al fondo, a la hora del crepúsculo. El motor puede ser el de una lancha o de un bote que se desplaza por el agua. La voz de la directora continúa, dice que le gusta venir al río para darle la espalda a la ciudad y mirar lo que ella no ve. Hay algo entre esa luz y esa oscuridad que todavía no logra comprender. Con esa introducción, Costa declara la intención de la película de mirar en los lugares oscuros que la sociedad ha preferido ignorar.



Continuando con la metáfora de la luz y la oscuridad, la siguiente secuencia se desarrolla al interior de un taller de herrería. Las chispas del soldador iluminan el cuarto oscuro. El tío Rodolfo fue el único de los hermanos que no aprendió el oficio de herrero del abuelo. Fue perseguido por ser homosexual durante la dictadura de Stroessner y un día apareció en su casa muerto. La película se propone dar cuenta de la investigación sobre lo que sucedió, más de 20 años después; un recorrido que permitirá ver, en el sentido amplio de la palabra, aquello que ha permanecido en la oscuridad.

El relato está narrado en primera persona por la directora, quien hace de guía de la investigación. «No sé si voy a animarme a contarle a papá lo que le pasó a mi tío»,

confiesa tras descubrir los registros de las varias detenciones policiales. La voz de Costa ocupa un lugar próximo al espectador, haciéndolo su cómplice y confidente.

Esta es la historia del tío de la directora, pero también la historia de un grupo de personas que por su preferencia sexual fueron perseguidas en un momento de represión política en Paraguay. El número 108 viene de una lista de homosexuales acusados de estar relacionados con un crimen; las personas que aparecieron en la lista fueron detenidas y torturadas. Esa no fue la única lista que se publicó durante los años de la dictadura ni el único episodio de abuso en contra de personas homosexuales. El tío de la directora fue señalado en una de esas listas y detenido en varias ocasiones.

El señalamiento contra las personas homosexuales no ha terminado en Paraguay y en la película se ven las huellas que ha dejado. El número 108 se sigue usando hoy como una ofensa, a pesar de que se ha olvidado de dónde proviene. Como lo muestra la película, el 108 se evita en la nomenclatura de las casas y se utiliza como insulto en graffitis callejeros. Pero las huellas de la intolerancia no sólo están afuera; la incompreensión es parte de la vida familiar. Costa nos da acceso a la intimidad que comparte con su padre, con quien tiene largas discusiones sobre su tío, sobre la familia y sobre lo que quiere decir ser homosexual.

La directora aparece frente a la cámara en varios momentos. Habla con personas que conocieron al tío y recorre los pasillos de las oficinas públicas en busca de las claves que le permitan adelantar su pesquisa. Pero los momentos en los que se siente más necesaria su presencia frente a la cámara es cuando aparece junto a su padre. Éste, hermano de Rodolfo, es un personaje importante en la historia; a través de él se entiende la relación de la familia con el tío. Con una visión del mundo muy distinta a la de su hija, le expone las razones que tuvo para actuar como lo hizo con su hermano. Las discusiones que se generan entre los dos sobre *homosexualismo*, sobre la religión, la familia y sobre la vida misma son una parte esencial del relato. En algunos momentos se podría decir que la historia del tío Rodolfo pasa a un segundo plano frente a la intensidad de las secuencias de los diálogos entre padre e hija. «Qué difícil es entendernos», dice ella después de un largo e incómodo silencio.

En esas discusiones se siente necesaria la presencia de la autora en el recuadro. Exponer las opiniones del padre seguramente no fue algo fácil; pero al estar los dos frente a la cámara, esa exposición se vuelve mutua y no un acto de señalamiento. Hay un profundo desacuerdo, pero hay también un intento por encontrarse. En ese sentido, el encuentro de los cuerpos en la pantalla es necesario.

Al final de la película Costa dice: «Cargué con la muerte de mi tío tanto tiempo que lo mantuve vivo. Ahora lo dejo ahí, en su esquina». Nos alejamos del sitio en el que él vivía, la lavandería que ocupa ahora esa esquina se ve cada vez más distante.

Esta película revisa un momento de la historia del Paraguay y pone en evidencia las continuidades que existen con el pasado, los prejuicios que no han desaparecido, a pesar de la democratización de las últimas décadas. Y lo hace a través de una historia familiar en la que afloran heridas que siguen abiertas.

Costa nos permitió con esta película recorrer las calles de Asunción, encontrarnos con sus vecinos, entrar en una intimidad familiar que, aunque no es la nuestra (así como no son nuestras calles ni nuestros vecinos) tiene tantas cosas en común con la nuestra, que nos reconocemos. Puede ser que para nosotros el número 108 sea un número cualquiera, pero conocemos muy bien los prejuicios, la discriminación y los silencios que carga consigo. ¡Gracias a Renate por esta valiente película que nos deja!

Notas

¹Este texto fue publicado originalmente el 8 de agosto de 2020 en Revista Cero en Conducta

Las cicatrices de la historia

Entrevista con Renate Costa¹

Por Danisa Dos Santos y Griselda Soriano

Renate Costa es una joven realizadora nacida en Paraguay, un país cuyo cine, afortunadamente, ha comenzado a revitalizarse en los últimos años. Su opera prima, 108 / Cuchillo de palo (2010) —que formó parte de la Competencia Internacional del 12º BAFICI—, es un valiente documental que aborda, desde una primera persona íntimamente implicada en el relato, una historia familiar que es a la vez símbolo de la oscura historia reciente del Paraguay: la historia de su tío Rodolfo, un homosexual perseguido por la dictadura, cuya muerte funciona como disparador para la investigación y como punta de iceberg en el retrato de una época oscura.

En este diálogo con El ángel exterminador recorrimos la formación y el pensamiento de una directora que promete, y el trabajo y las ideas detrás de uno de los films más conmovedores de la Competencia Internacional del festival.

El ángel exterminador: ¿Cómo fue tu formación?

Renate Costa: Me formé en dirección y producción audiovisual en el IPAC, en Asunción y mi mamá me animó, quizás porque todavía dudaba de la carrera tan rara que elegí, a que salga a hacer más cursos fuera. Así es como estuve en Francia haciendo producción, en Brasil y Argentina aprendiendo guión, en Cuba especializándome en documental, y como ya le tomé el gusto terminé en Barcelona, en el Master en Documental de Creación de la Pompeu Fabre, con el proyecto *Cuchillo de Palo* bajo el brazo.

EAE.: ¿Cómo surgió el proyecto de Cuchillo de palo? ¿Cómo se fue materializando?

RC: *Cuchillo...* nació hace mucho tiempo. Suelo adjudicar su gestación a la muerte de mi tío, cuando me dijeron que murió «de tristeza». Esa respuesta tan poética que parece increíble, en el caso de mi tío Rodolfo, un hombre tan llamativo y misterioso, podía ser verdad. Con poco menos que una docena de fotos empecé a buscar sus rastros con gente de su generación, y el mito sobre su vida se hacía más grande.

EAE: Cuchillo de palo es una película muy personal. No sólo porque aborda tu historia familiar, sino también por la forma en que lo hace en buena parte de la película: desde la intimidad (poniendo en escena la relación con tu padre, por ejemplo). ¿Cómo y por qué tomaste la decisión de abordar el tema de esta manera? Porque incluso tomando como eje la historia de tu tío, la película habría sido otra si toda esa dimensión de lo privado hubiese quedado afuera. También es interesante, en relación con lo anterior, cómo la película muestra y opone diversos puntos de vista. ¿En qué se basó, por ejemplo, la decisión de incluir el punto de vista de tu padre?

RC: Siempre sentí una conexión muy fuerte con Rodolfo. Desde antes de hacer la película hablaba con él, soñaba con él, pensaba en él. Pero al intentar retratarlo, seguía siendo un fantasma, alguien que ya no estaba. Para contarle al espectador por qué era tan especial para mí, era indispensable incluir algunos recuerdos que describan lo que yo sentía por él.

Con mi papá fue diferente. Él fue ganando poco a poco un espacio importante en el documental. A medida que crecía el proyecto, varias puertas se iban cerrando, mucha gente me negó su participación por tratar de la represión homosexual y mi papá seguía ahí. Él me dijo que no tenía nada que perder, que era mi papá, Rodolfo su hermano, y vivía en el mismo lugar donde se relacionaron. No había nada que esconder. Fue muy valiente desde el inicio hasta ahora. Él expresa exactamente lo que piensa. Eso ayuda a que uno se acerque a otros que piensan como él. Es raro cómo al final de la película, aunque mucha gente esté en total desacuerdo con su forma de pensar, me preguntan «¿cómo está tu papá?». Esto me da satisfacción porque es algo que cuidamos en el montaje. Era complejo equilibrar lo personal, lo social, lo político y que él, que representaba a tantas voces, no quede enmarcado en las fuertes discusiones que teníamos. Es una cuestión de respeto; aunque hablábamos casi únicamente de Rodolfo, incluimos las escenas donde mi papá es como cualquier otro papá, hacemos volar una pandorga, tomamos mate, vamos a pescar, nos reímos del anillo de casado que lo sigue llevando aunque esté roto... Es muy importante que se vea algo más de él, no sería justo poner sólo nuestras discusiones ya que él no es sólo así.

Fue también mi papá el que me impulsó a entrar al cuadro, a arriesgarme un poco más. Quería hacer una película sobre la aceptación. Pero la aceptación se debe dar de los dos lados, no sólo yo tratando que él me entienda, o que entienda a mi tío, sino escucharlo y tratar de comprender por qué es así. Ellos vivieron una época muy dura, es casi imposible que yo llegue a entender por lo que pasaron, pero algo quedó, un silencio tremendo, fuerte, que sigue clavado hasta hoy. Ese rastro, esa negación, el miedo a hablar, también es algo de mi generación, y en la película se siente, porque es algo que sucede hasta hoy.



EAE: ¿Cómo fue, teniendo en cuenta este contexto de intimidad, el trabajo de rodaje? ¿Cómo estaba organizado? ¿Cuáles eran las indicaciones para el trabajo de cámara y sonido, en una situación como esa?

RC: El equipo se formó en Barcelona. Al trabajar el guión éramos más personas. Al rodaje fuimos tres: director de fotografía, sonido y yo. Con ellos habíamos adquirido una complicidad de amigos del colegio. Vimos muchas películas juntos, ellos conocían mis gustos, disgustos y hasta sabían qué recordaba yo de mi tío. El director de fotografía pidió que visionáramos todas las tardes, era importante que él mirara como yo, que reaccionara a las situaciones como yo podía reaccionar, como si fuese yo la que llevara la cámara. Realmente me impresionó trabajar con Carlos (cámara) y Amanda (sonido), son muy intuitivos y no necesitábamos hablar mucho cuando arrancó el rodaje. Otra cosa que ayudó fue dividir el rodaje en dos y montar una parte en medio. Allí pudimos ver claramente los fallos y los aciertos. La película es prácticamente resultado del segundo rodaje.

EAE: ¿Cómo fue la experiencia y la decisión de estar no sólo detrás sino también delante de cámara?

RC: Incluir mi presencia con mi voz en *off* era algo de lo que no dudaba, pero no quería aparecer en persona. Me parecía demasiado yo dentro del cuadro. Pero en un momento mi papá hizo algo, quizás por tener a tres personas apuntándolo con aparatos todo el día, pero me llamó, de forma sutil, a pasar a ese lado. Yo sabía que podía pasar en algún momento pero no era consciente de lo bien que haría eso a mi relación con mi papá en la película. Fue un cambio absoluto, a partir de estar igual de expuesta él se abrió.

EAE: ¿Cómo fue el trabajo de edición, el proceso de selección del material?

RC: El montaje lo trabajé con Nuria Esquerra, una de las mejores montadoras de documental, y su asistente, que luego pasó a ser co-montador con Nuria, fue Carlos García, que este es su primer largo, pero que fue imprescindible para el desarrollo de la voz en *off* y mi presencia en el documental. La sala de montaje está en la productora, Estudi Playtime; es como una familia donde comemos, tomamos vino, visionamos películas y las hacemos realidad como podemos. En esta etapa hicimos muchos visionados. Una de las personas que más puso de sí fue Marta Andreu, mi productora, con la que trabajamos mucho el guión. Ella a su vez invitaba a profesionales del medio a visionar *Cuchillo...*, lo que me ayudaba a

tomar distancia poco a poco de una historia donde estaba demasiado dentro.

EAE: ¿Cómo se fueron incorporando los distribuidores y productores europeos al proyecto?

RC: Trabajar con Marta Andreu fue un sueño. Su mano derecha es Susana Benito, quien fue mi compañera en el Máster en Documental y quien apoyó el proyecto con toda su garra desde el inicio. Me debo entera a ellas. Son «productoras-creadoras» como dicen acá. Ellas se incorporaron ni bien terminé el Master en Barcelona y lograron levantar la financiación cuando el barco parecía hundirse. Gracias a su gestión estrenamos en Berlín y allí nos unimos a U-media (distribuidores de Francia) que nos llevamos a Cannes. Miro el trayecto de *Cuchillo...* y me parece estar soñando con los ojos abiertos... Hacer una película paraguaya no es nada simple...

EAE: ¿Cuáles son tus expectativas con respecto a la difusión de la película en Paraguay? ¿Ya tuviste alguna experiencia de exhibición en tu país?

RC: Los protagonistas ya vieron la película en un pase privado. Queremos estrenar en un Centro Cultural para que todos ellos puedan entrar. En Paraguay no admiten a travestis en centros comerciales y los cines, lastimosamente, están dentro. Pero el espectador está cambiando mucho. Creo que

van a entender esta película, finalmente es un llamado a la tolerancia, y por los premios y recorrido que tuvo la gente está muy expectante, valora que sea una película de guión, dirección, locaciones y música paraguaya. Es un hito para el cine nacional. También hubo un quiebre generacional muy grande entre mi generación y la de mis padres. Nosotros éramos chicos cuando cayó la dictadura, tenemos la mente más abierta y con el último cambio de gobierno se respira más libertad. Por lo menos así lo veo yo. Aún así, *Cuchillo...* habla de un tema que no todos quieren recordar, que la gente aún niega y que se avergüenza de relacionarse con eso. Soy realista. Es un estreno difícil, pero muy necesario.

Cuchillo de palo, 2010, Renate Costa



EAE: ¿Qué realizadores considerás que te influenciaron en tu formación y tu trabajo?

RC: Uy, son muchos... siguen siendo muchos... La mayoría de los que vi antes de *Cuchillo...*, o los que vi más de una vez, están relacionados con la familia, con retratos o autobiografías que utilizaban la voz en *off*... Lech Kowalsky, Depardon, Kawase, Dvortsevov, Herzog, Perlov, entre otros. También la película de Mariana Otero sobre el secreto de su familia. A ella la conocí en Cannes y tomamos un café después de ver *Cuchillo...* Qué lujo. Ojalá pueda tomar un café con todos los demás directores que en cierta forma me inspiran.

EAE: ¿Cuáles son tus próximos proyectos?

RC: Espero estrenar *Cuchillo...* en Paraguay. Es una tarea pendiente. Luego a seguir filmando ahí y si es posible conservar los lazos con el equipo con el que empecé.

Notas

¹Esta entrevista fue publicada en 2010 en El Ángel Exterminador.





Camaya siempre
a keran

• trii

Las mil y una

resistencias queer¹

Por Valentina Vignardi

Al comienzo de *Las mil y una*, Iris se abre paso tímida y cabizbaja por las Mil Viviendas, un barrio correntino compuesto por edificios y precarias casillas. Su pelota de básquet rebota contra el cemento del piso mientras pasea esquivando indeseados piropos de vecinos, hasta vislumbrar a lo lejos una figura desconocida que se mueve envuelta en un halo de cancherismo. Short corto, apretado, riñonera. Sus rulos van peinados de manera descuidada y de su nuca cuelga una trenza larga y fina, que llega casi hasta el ombligo.

Inaccesible, atractiva, chonga fatal, es *lo más*. La desconocida se llama Renata y vuelve al barrio luego de un tiempo de ausencia. En el barrio *es re conocida* y *todos saben* que tiene sida, pero para Iris, a quien se le aconseja tener cuidado con ella, dicho avistamiento resulta un flechazo instantáneo y torpemente genera un primer acercamiento.

Así comienza, a paso incierto, la historia de amor a la que el film nos convoca durante dos horas.

El romance crece —lenta y torpemente— como un árbol cuyas raíces rompen las veredas: indeseadas, inoportunas y molestas. Se encuentran por el barrio y caminan, intentan acercarse más escondiéndose furtivas en terrazas y escaleras ajenas, en recovecos más oscuros, a veces mientras alguien les hace de campana.

Clarisa Navas, la directora y guionista de la película, filma atenta la intimidad y el deseo que entre las dos nace y el afecto que, sólo a cuentagotas les es posible darse al tener lugar su historia en un contexto un tanto represivo para su desarrollo.



Las mil y una, 2020, Clarisa Navas

Un beso en el cachete arriba de un colectivo, un dedo índice que toca la panza de la otra para luego tirar de su remera y llevarla hacia sí, un abrazo interrumpido al ser echadas de un lugar, y, finalmente, un primer beso a la luz del día, corto y accidentado por el pudor. Los laberintos que las albergan poco hacen por preservarlas y pronto son objeto de nuevos chismes mientras otros viejos resurgen producto de prejuicios. La imagen de dos tortas es molesta a la vista.

Aún así, no hay villanos sentados en el banquillo de acusados ni víctimas sufrientes, y de cada plano secuencia emana una cierta calidez con la que la directora se aproxima a retratar los varios escenarios y paisajes que componen Las Mil. Escucha atenta a los sonidos de las músicas populares, la sirena de los patrulleros, las conversaciones y cuchicheos, algunos más o menos inocentes; observa lo que sucede alrededor y hasta lo deja irrumpir en escena. Navas construye un ecosistema que funciona con sus contradicciones, dentro del cual sus protagonistas están inscritas a pesar de su otredad y su diferencia. La tarjeta roja es guardada para otros actores políticos que no se presentan en escena («estos chetos con derecho a cuidarse y tener salud»).

Dice Susan Buck-Morss que «las imágenes del deseo no liberan directamente a la humanidad. Pero son vitales para ese proceso»².

Las mil y una deja una huella, el registro de una resistencia *queer* al centro de la periferia. Una resistencia que (y acá quizás peque yo de romántica o ingenua) lo es porque existe negándose a ser patologizada, fetichizada;

porque sabe, como Renata, que tiene *mucha vida por delante*, soporta llevar la marca de la otredad y le pone el pecho al oprobio. Que resiste al sentir y concretar su deseo, a buscarlo y encontrarlo, como Iris y Renata durante un acotado período de tiempo.

Clarisa Navas se desplaza geográfica y políticamente de escenarios y representaciones hegemónicas que en la industria cinematográfica —y el arte en general— tanto abundan. Si dicen que la vida se parece al cine, acá el cine se parece a nuestra vida, y las caras en sus fotogramas son en realidad las nuestras. Evoca a quienes andan a duras penas por los intersticios de esta tierra, en lugares y situaciones concretas que condicionan sus vivencias corporales y sexuales. Exhibe los confines de nuestro mundo a la vez que abre una ventana hacia otro universo simbólico. Elabora imágenes nuevas desde una perspectiva gentil, atenta y afectuosa, de las cuales se desprende una trama de relaciones de dominación y deseo. *Las mil y una* es resistencia a la violencia de las imágenes y la de este mundo. Porque tenemos mucha vida por delante.

Notas

¹ Este texto fue publicado originalmente el 20 de noviembre de 2020 en Las veredas.

² Susan Buck-Morss (2001), *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, La balsa de la Medusa, p. 138.

Construimos películas para hacernos la vida más vivible

Entrevista a Clarisa Navas¹

Se hacen las diez de la mañana del 23 de noviembre y una nueva tanda de películas se pone a disposición del público en la web de la 35° edición del Festival Internacional de Mar del Plata. De manera automática, la red se colapsa –quizás por el tráfico– y dos films quedan inhabilitados: Panquiaco y Las mil y una. Al ser esta última cargada otra vez a la plataforma aproximadamente a las once, vuelve a caer y solo pasada otra hora recién es posible procurarse entradas –que ya para la tarde del mismo día quedarían agotadas–.

Las mil y una es el segundo largometraje de la directora correntina Clarisa Navas (egresada de la UNA) luego de su ópera prima, Hoy partido a las tres (2017), que se zambulle en la peripecia del fútbol femenino en el nordeste argentino. Sorteando el obstáculo que significa la elaboración audiovisual por fuera del circuito concentrado en el mundo porteño, y a través de nuevas estrategias de financiamiento colectivo y publicitarias, el proyecto había suscitado una gran implicancia regional y a la vez un gran entusiasmo por su propuesta, al narrar en torno a otros tipos de feminidades y sujetos cinematográficos en «nuevos territorios existenciales».

En la misma línea temática, el mundo de Las mil y una transcurre en un complejo de monoblocks ubicado en el barrio correntino de Las Mil Viviendas, en cuyo seno se desarrollan varios amores –entre madre e hijxs, hermanxs y amigxs–, a la vez que se admite en confidencia un deseo entre dos chicas, Iris y Renata, un primer amor, disidente y alterno, queer, torta. Uno, como lo describiría la Banda Juárez, al sonar en el film, «sencillo y puro». Entre todxs se tejen las redes que sostienen las paredes del barrio que parece encerrarlxs cada vez más, parándose de mano ante una materialidad que subordina sus vidas.

Se decía, un poco en chiste y un poco en serio, que el colapso de la red del Festival fue consecuencia de la alta demanda para ver Las mil y una. Quizás sea que este desplome de la ya precaria plataforma haya sucedido ante el mero prospecto de una instancia mínima de reconocimiento de la propia identidad de las imágenes que consumimos, o simplemente por el hecho de poder enfrentarse a un cine que provenga de territorios un tanto más familiares y cercanos. Y quizás sea que este cine, en tanto se apropia de una maquinaria de producción y reproducción de imágenes para articular otros significados y deseos, pueda cambiar en algo el mundo y desafiar la «hegemonía tan apabullante en la que estamos sumidxs todxs en materia de discursos e imágenes».

VV: En *Hoy partido a las tres*, tu primera película, el ser lesbiana flota en el aire de forma tácita y parece formar parte de la propia experiencia del fútbol femenino. En *Las mil y una*, sin embargo, las palabras «lesbiana» y «torta» son dichas en voz alta, y serlo resulta martirizante. ¿Por qué el cambio de paradigma?

CN: Yo creo que en *Hoy partido...* hay una dimensión festiva en relación a eso, la fiesta de las corporalidades jugando al fútbol en una periferia, en el margen, donde quizás eso no es problemático, al menos en *ese* espacio de realidad que construye la película, que es el fútbol. Que es muy acotado, también, porque saliendo de ahí obviamente los problemas sí arrancan. En *Las mil y una* creo que, si bien es otra periferia, ya hay algo mucho más complicado en cuanto a la definición, a los nombramientos, a todo lo que sea asumir de pronto una identidad torta, lésbica. También por el momento de la vida en el que se encuentran los personajes.

Siento, además, que en el caso de Iris (que cuando le dicen «bueno, pero si te gustan las chicas sos lesbiana», responde: «no, eso ya es mucho») hay algo de todo ese peso en el concepto del lesbianismo. Es como que, *uf*, te cae toda una mochila, un peso gigante, ¿no? Muchas veces creo que no sé si una se quiere hacer cargo de todo eso, sobre todo en la adolescencia. Me parece que al menos el personaje de Iris tiene un deseo muy fuerte por una nueva chica, alguien que la atrae muchísimo, pero que no sabe si la definición viene de la mano de eso. Creo que ahí se abre una pregunta sobre las definiciones y el



Hoy partido a las tres, 2017, Clarisa Navas

porqué de esas definiciones. Pienso que las identidades no son tanto como cuestiones, constructos, sino más bien cosas móviles o estados móviles, y que muchas veces las categorías también encierran muchísimo, por más que el deseo siempre sea hacia otras mujeres. Es más, hay muchas cosas que hay que redefinir todo el tiempo, que hay que volver a pensar. Porque también los términos capturan muchísimo y las identidades se vuelven nada más que moldes y formas de identificación –en el sentido de la captura–.

VV: Desde el trabajo creativo hasta su financiamiento, *Hoy partido...* fue fruto de un esfuerzo colectivo y una especie de evento social en Corrientes. ¿Cómo fue la producción de *Las mil y una*?

CN: El proceso de *Las mil y una* difiere bastante de *Hoy partido...* porque, como bien decís, *Hoy partido...* fue una película muy independiente, hecha sin INCAA, con una fuerza colectiva y grupal inmensa. En *Las mil...*, si bien es el mismo equipo –son mis

mejores amigxs, con quienes trabajo–, hubo una productora, Varsovia, y la película fue financiada por Diego Dubcovsky, de Buenos Aires. Se presentó al INCAA y lleva el logo del Instituto, pero de todas maneras fue un proceso de trabajo muy similar al de *Hoy partido...*, solo que con más estructura y un poco más de presupuesto para poder pagarle, lógicamente, a cada unx de lxs técnicxs, actorxs y demás.

VV: Se estrenó por primera vez en el Festival de Cine de Berlín este año, justo antes del estallido de la pandemia. ¿Cómo fue el recorrido desde entonces?

CN: *Las mil...* arrancó en la apertura de la sección Panorama en la Berlinale, después siguió por veinticinco o treinta festivales más de diferentes partes del mundo y hasta ahora ganó quince premios. Viene teniendo un recorrido muy bueno, también en lugares muy distantes como, no sé, Jeonju, Corea, donde ganó el premio a la mejor película. Hace unos días ganó en Bielorrusia también.

Son países muy distantes de nuestra correntinidad. Y después, bueno, se estrenó en varias partes de Latinoamérica, como Brasil, Valdivia y Antofagasta, en Chile, y Guadalajara, México. También estuvo en San Sebastián.

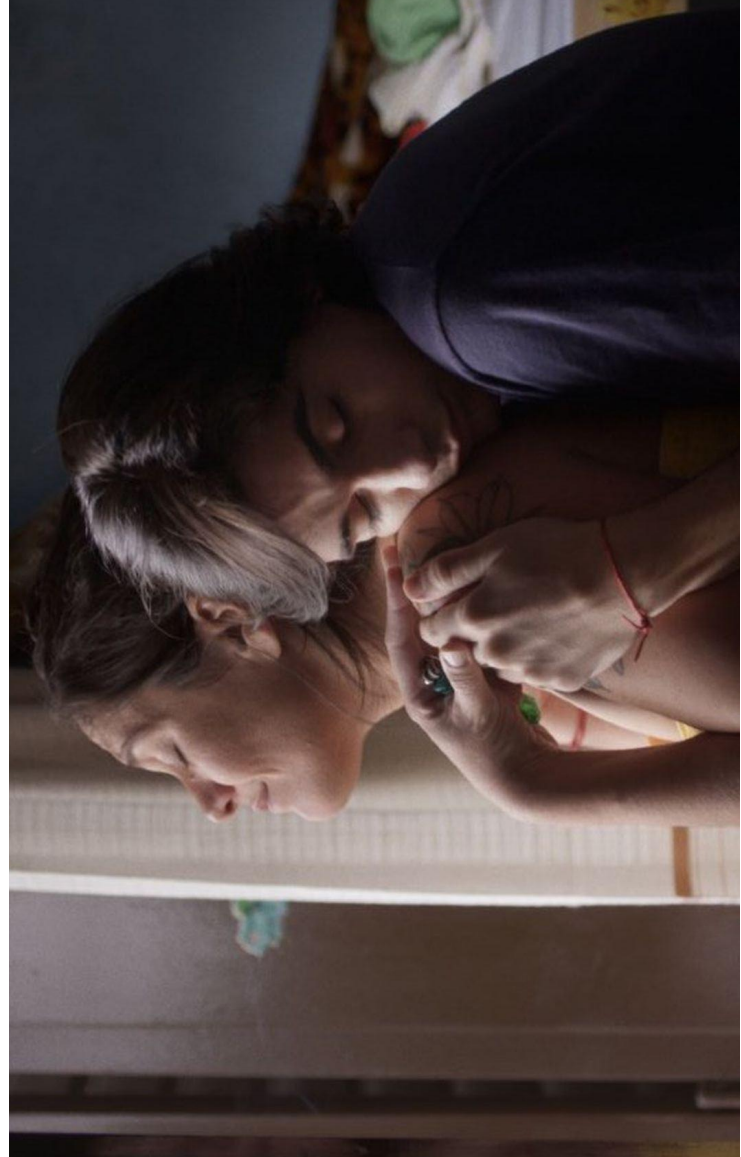
VV: Nos acostumbramos a un cine que representa con prejuicio y violencia a las lesbianas, los gays y lxs trans (la mal llamada disidencia). En tus películas estos sujetos son puestos al centro e iluminados con calidez. ¿Lo tomás como una tarea?

CN: No sé si como una tarea, más bien es el lugar desde donde yo construyo. A mí no me sale armar o pensar películas que no partan desde una experiencia personal, desde un deseo y desde algo que yo conozca. Me interesa pensar las dimensiones éticas y políticas que pueden llegar a tener las imágenes. Lógicamente, también las historias y todo lo que conlleva una película, sus modos de hacer y sus procedimientos. Parece que todo eso se va armando o puede ser hecho de una manera que no corrobore siempre ese lugar de la otredad o de la construcción de una otredad. En mi caso, y en el de mis mejores amigxs, con quienes trabajamos, de alguna manera estamos muy corridxs de una heteronorma, entonces pensamos y hacemos las cosas desde ahí y construimos desde esas sensibilidades.

Creo que la tarea también pasa no solo por abrir el campo en materia de esas representaciones y de cómo aparecen estos cuerpos y qué destino pueden llegar a tener personajes que son de alguna manera minorías, sino también por un lugar de corrimiento, de hacer un cine que no pertenezca a una clase privilegiada, de hacer un cine que no siga reproduciendo ciertos modos violentos que muchas veces tienen las producciones, con sus maneras de encararlas y modos de vincularse. Hay que sacudir todo eso que nos enseñaron de algún modo.

VV: Sos parte de una generación de cineastas que, a la luz de ciertas luchas que se han dado en los últimos años, hace películas desde otro lado y genera imágenes de nuevos sujetos en territorios poco filmados. ¿Creés que en algo pueden cambiar el mundo?

CN: Un poco tiene que ver con la pregunta anterior. Me parece que sí hay algo. Al menos una pregunta. Yo siento que si alguna película puede llegar a generar preguntas, y si sus imágenes pueden llegar a correr un poco el sentido de lo esperable y ayudan a imaginar otro tipo de posibles, ahí cuando el cine no corrobora el sentido común de las cosas sino que inventa otros modos de estar, y propone otros ritmos y desafía esa hegemonía tan apabullante en la que estamos sumidxs todxs en materia de discursos e imágenes a las que nos enfrentamos... Pienso que si un cine puede hacer eso, no sé si cambia el mundo pero al menos propone una pregunta e inventa otro tipo de territorios existenciales.



Las mil y una, 2020, Clarisa Navas

A mí al menos lo que me interesa es crear otro tipo de terrenos existenciales, y no solo pensando en quiénes lo ven sino más bien porque parten como experiencias de vida entre quienes hacemos y construimos estas películas para hacernos la vida un poco más vivible e inventarnos también un sentido, esperar un poco más la vida. Porque siempre es muy difícil pensar en sentidos, y sobre todo estando en Corrientes, en un barrio así. Es imposible pensar que de ahí podría salir una película, pero bueno, creo que de alguna manera imaginamos imposibles y a partir de eso salen estas películas que quizás generen alguna pregunta. Ojalá. Al menos, seguro sí cambian un poco la vida de quienes las hacemos.

VV: En la película se presentan varias violencias, y uno de los personajes que las sufre de primera mano afirma, sin rendirse: «yo tengo mucha vida por delante». El final es, quizás, un tanto desalentador. ¿Hay vida después de Las Mil?

CN: La frase la saqué de una persona que inspiró mucho a ese personaje, porque la película en sí es muy personal. Ese «hay mucha vida por delante» para mí es un poco *Las mil y una*. Si bien la película termina en un momento y se decide que hasta ahí llega la historia de posibles y de encuentros entre ellas dos, me parece una fuerte apuesta por la resistencia y por la invención desde esos otros lazos que tienen que ver con el amor, el amor entre amigxs, el amor entre personas que se reconocen diferentes pero a la vez muy cercanas en esas afinidades. Creo que ese es un poco el futuro, ¿no? Aunque el futuro también es una idea muy del capital. A mí no me interesa mucho pensar en futuros porque siento que la mayoría de las veces ahí habla el capital y salen todas las angustias a futuro, que ni siquiera son de una misma sino que son más de las ansias en las que estamos. Una vuelta en Berlín me hicieron esta pregunta: «¿Y qué pasa? Es muy triste todo.» Yo también podría haber sido Iris. O sea, de alguna manera fui en muchos momentos Iris, también en muchos otros Renata, y viví siempre en Las Mil. Y bueno, nace una película desde ahí. Hay posibilidades. Siempre hay posibilidades.

VV: Quizás la prueba de que hay vida por delante es que la película en sí misma exista...

CN: ¡Sí! Completamente.

Notas

¹ Esta entrevista fue publicada originalmente el primero de diciembre de 2020 en Revista Bache.





Porno, madre, contagio

Las hijas del fuego, de Albertina Carri¹

Por Karen Glavic (Chile)

*Filósofa feminista, profesora universitaria,
crítica en El Agente Cine, directora de la
Colección Feminismos en Pólvora Editorial.*



Las hijas del fuego es una superposición de lenguajes, de estilos, de géneros, de propuestas políticas. De lecturas teóricas, incluso. Es difícil no mirar un filme como el que propone Albertina Carri sin hacerse muchas preguntas o sentirse mareada por la diversidad de imágenes circulando.

Mareada por el paisaje acuático y los sonidos del agua, por el ruido del traje de neopren que ajustándose al cuerpo de una protagonista nadadora de aguas gélidas. Un traje de neopren que actuará también como una de las tantas prótesis del placer que las personajes se brindan e intercambian. Es difícil atar cabos y en ello consiste también la apuesta del filme.

Las hijas del fuego es una *road movie* porno lesbo-feminista. Vaya cadena de nombres. O una película post-porno lésbica que toma por excusa un viaje. También puede ser una película sobre el viaje que es hacer una película. Una película porno. Se me hace difícil no mirar esta propuesta en perspectiva del trabajo de Carri. Rápidamente la figura de la narradora en *off*, recuerda a *Los Rubios* o a *Cuatreros*. Con una actriz o a través de ella misma, la directora acompaña a la imagen en un ejercicio de autoproducción y enunciación, en que no solo ella ordena o desordena las razones por las cuales propone lo que aparece a la vista, sino que también se desdobra entremezclando el ejercicio de la voz y la mirada.

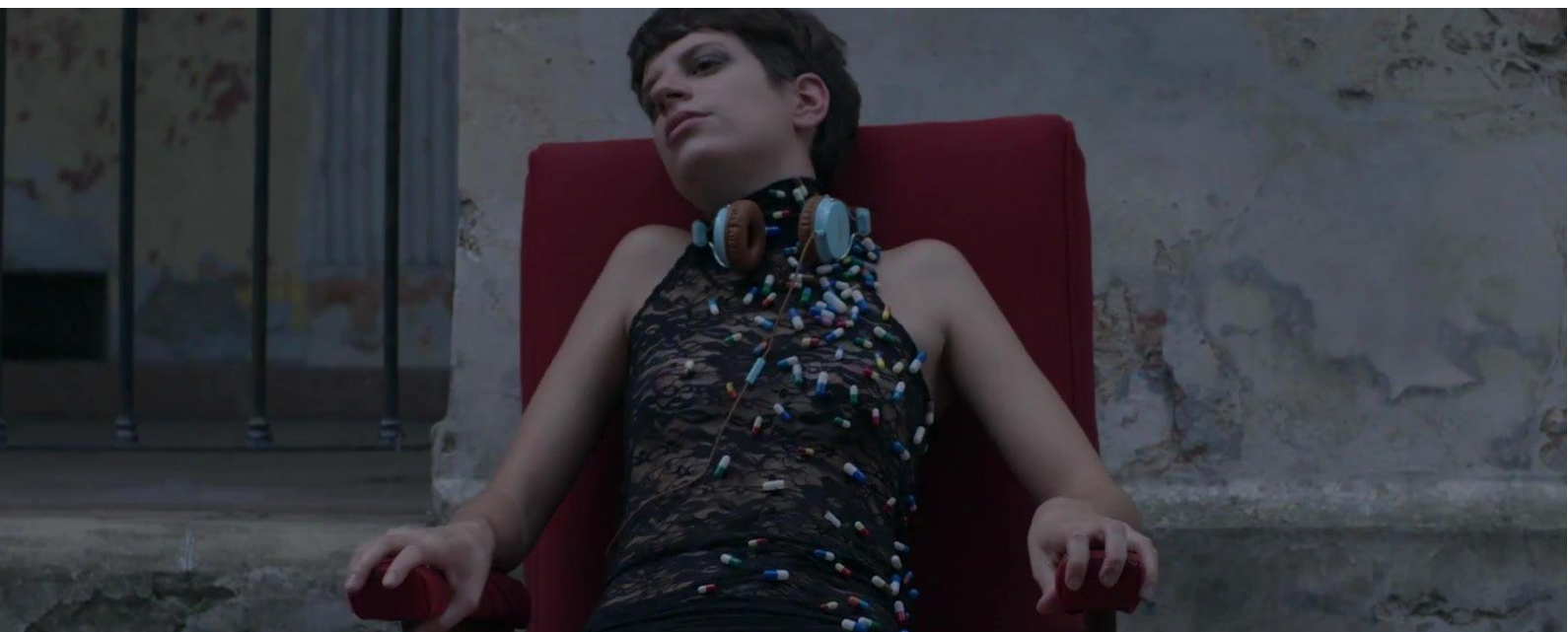
El filme se inicia en Tierra del Fuego, en Ushuaia, con una pregunta sobre la representación de las mujeres en el cine y sobre la genealogía de las mujeres que desembarcaron en estas tierras u otras. «Somos las nietas, somos las hijas, somos las bisnietas», se escucha desde la voz de una de las protagonistas que vuelve desde una solitaria y negra Antártica a reencontrarse con su pareja Agustina. Hasta allí ya tuvimos

información del fuego, de las hijas, y de que estamos ante una porno, ya asistimos a una escena explícita de masturbación con un dildo en una suerte de cueva fría del extremo sur.

Una pareja de lesbianas se reencuentra, un dildo compartido, planos abiertos y planos cerrados deslizan que esta no es cualquier porno. Largos «planos de leña» ahí mismo interrogados («¿No será muy largo para una porno?», discuten las protagonistas luego de pasar la cámara varios segundos sobre madera apilada) sugieren que no se trata solo de cuadros sobre el coito del imaginario masculinizado de la penetración. Se intuye rebeldía, compañerismo, pero también amor. Se cruzan escenas de violencia, discriminación, y se une la primera de las mujeres que emprenderá el viaje de *Las hijas del fuego*. Un viaje por contagio que se inicia en una camioneta robada y luego ajusta el vehículo al número de pasajeras que se suma en cada tramo. Un trío de mujeres, primero. Planos de sexo entre tres cuerpos cruzados, mezclados, que resuelven atisbos de celos con intercambios de besos, de roles, con reproches que se ajustan en la complicidad de una tercera que es capaz de mediar sin reconciliar. La narradora en algún momento más tarde lo explicita: en el amor romántico hay una violencia, pero esa violencia no es suspendida ni negada. El viaje ya se ha iniciado y tiene distintos derroteros. Sobre esto, quiero pensar tres posibles entradas: la comunidad, la madre, y la representación del cuerpo de las mujeres en el cine.

No es cualquier comunidad la que se pretende construir. Es una comunidad de mujeres, de lesbianas y trans donde el estatuto del origen ha sido desorganizado. En la narración se instala la pregunta por la Historia, por la edificación de la nación en base a la herencia, y con ello a un relato político que en general podríamos llamar moderno y androcéntrico. Lesbianas y trans se suman al viaje que se inició en Ushuaia para la filmación de una *road movie* que es también una experimentación sexual permanente, una pregunta por el goce y lo irrepresentable de éste. En cada tramo una nueva integrante: amigas de infancia, desconocidas, mujeres violentadas y rescatadas por el poder del colectivo lesbofeminista, cuerpos de distinto tamaño y formas, vaginas y penes trans, distintos acentos y colores de piel. Particularmente bella resulta la escena de encuentro con la «R» salteña, la «R» de una mujer llamada Rubí, una suerte de intraducible, de paisaje provincial, de incitación y excitación sonora entre dos lesbianas que corren, paran, se besan, e intercambian una erre morena antes de sumar a una nueva integrante a la próxima escena sexual comunitaria.

El viaje va en busca de la madre. De la madre de Agustina, la nadadora. De aquella que buscaba recuperar el auto de su padre, de presentar a su pareja, y llega hasta la casa familiar acompañada de un grupo de mujeres sobre las cuales no hay lenguaje que explique su comparecencia. «¿Las que no son tu novia son compañeras deportistas?» Algo así interroga esta madre. Una madre que comparte hongos alucinógenos, que abre su casa para una comunidad contagiosa que ha puesto en vilo los hilos de la identidad, que rememora a un padre muerto, como si hubiera también allí una metáfora sobre la imagen materna y lo abyecto del primer amor lésbico.



No pude no hacer un paralelo con *Cuatreros* que en su relato lisérgico, enfadado, fragmentario, es también un ajuste de cuentas con el padre sociólogo, revolucionario y militante, y la búsqueda de los orígenes de la violencia revolucionaria en la figura de Isidro Velásquez. *Cuatreros* es también el relato de una Albertina Carri formando una familia de dos madres (y un padre). En *Las hijas del fuego* la narración y la imagen juegan con el lugar de la madre, con su mirada y lo que ella dona, el placer lésbico de la hija que prefiere no mirar o mirar y *autorizar* con el silencio. Al padre se lo evoca allí en su función impositiva, en la ley del padre que organiza la sexualidad heterosexual.

Hay una movilización interna y política, contradicciones, hay una lectura y propuesta del tiempo que habita, hay preguntas a ese tiempo y también recepciones del momento feminista. Hay posiciones, invitaciones y rechazos. Hay una exclusión a la violencia patriarcal, a la heteronormatividad. Hay contrapropuestas para los imaginarios que excitan la subjetividad hetero-cis a través, esta vez, de la dislocación posporno. Hay una propuesta incesante y a ratos agotadora, de difícil seguimiento, de interpelación esquiva. Un manifiesto político posporno, posidentitario y desjerarquizado. Un lenguaje de «gusto adquirido» como algunos sabores. Un debate político abierto, entonces.

El viaje es una pregunta por la representación, por el cuerpo de las mujeres representado en el cine, que se enfrenta a la propuesta de pensarlas como «paisaje y territorio». Una reapropiación que se asume irrepresentable. Ahí probablemente reside uno de los principales aciertos del filme, pero también sus pasajes más complejos. Los tiempos de *Las hijas del fuego* son diversos, opuestos, contradictorios y extensos. Una *road movie* porno lesbo-feminista de paisaje austral, de pronto es interrumpida por imágenes de archivo, por mujeres en blanco y negro de otro tiempo, con cuerpos ajustados en forma y aspecto a la belleza y armonía que se espera de un encuadre que llamaremos –rápidamente– masculino. Allí se origina un primer corte. Un giro hacia escenas porno en iglesias, y más y más cuerpos en contagio. Luego vendrán orgías sadomasoquistas y orgías alucinógenas proveídas por hongos maternos y abyectos. La narradora *off* siempre será intempestiva. Más tarde vendrá la pregunta por la fantasía en un cierre solitario, en una escena de masturbación donde el colectivo ha desaparecido, y no sabemos bien si es que es una apuesta por una comunidad sin futuro ni encuentro, o si fueron imágenes porno distópicas para reinventar y expandir los límites de aquello que funciona como estimulación sexual en la búsqueda personal de imágenes para una masturbación. Seguramente son ambas. La película no presume un futuro reconciliado, por el contrario, sus personajes y escenas se inscriben en los lenguajes *queer* del fracaso, sin abandonar con ello el placer, o más bien reivindicando su imposible traducción, su violencia, su manifestación extasiada y su posterior ocaso.

Notas

¹Publicado originalmente en El Agente Cine el 31 de mayo de 2019. Esta versión presenta algunas pequeñas modificaciones.

Porno

personal y político¹

Por Candelaria Carreño (Argentina)

Licenciada en Historia y Teoría del Arte y Profesora de Enseñanza Media y Superior en Artes (UBA). Aborda los cruces entre artes visuales, cine y perspectiva de género. Escribe sobre cine y género en el sitio web Registro Documental, Correspondencias y es parte del colectivo editorial Espartaco Revista.

La industria cinematográfica del porno heterosexual tradicional es una en la que participan mayoritariamente hombres, por lo que pone en escena su deseo, mientras que el deseo femenino se encuentra necesariamente distorsionado por aquella mirada. Para Virginie Despentes, en las películas del porno hegemónico, el cuerpo femenino es el sujeto activo porque, continúa la autora francesa, allí los hombres imaginan lo que ellos harían si fueran mujeres. Si bien la clasificación del género pornográfico es amplia, el porno que se consume en mayores cantidades es el que sigue esta lógica. Una de las preguntas ineludibles para pensar en una industria

cinematográfica que no escapa a los funcionamientos del sistema heteronormativo es qué sucede con el placer femenino en estas películas. Ante la distorsión y la invisibilización del placer femenino, el desafío es reflexionar de qué manera se puede rehuir de este modelo para presentar posibles futuras representaciones donde la mirada y el deseo masculino no sean lo que impere en escena. De hecho, empiezan a ganar reconocimiento nombres de directoras mujeres que incursionan en estas búsquedas y en esta industria. El recorrido que ha hecho el post-porno a partir de los '80 también avanza en ese camino.



Las hijas del fuego, 2018, Albertina Carri

¿Es posible realizar una película que se atenga a formas de resistencia del porno tradicional? ¿Que muestre cuerpos no regidos por la heteronorma sino, en cambio, cuerpos de mujeres reales? ¿En la que ningún hombre participe de escenas de sexo explícito que tampoco estén signadas por la lógica del deseo masculino? ¿Y que, a su vez, tenga contenido simbólico y circule por festivales de cine del mundo? La última película de la directora de *Cuatreros* y *La Rabia*, Albertina Carri, se aventura a desandar estos caminos. La participación de *Las hijas del fuego* generó revuelo en 2018, en el 20º Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI). Que ganara en la competencia nacional del festival generó más polémicas aún. En cartelera durante el mes de noviembre en el Cine Gaumont, la película sigue generando comentarios y discusiones, sumando adeptos y detractores en el ambiente cinéfilo. Como es habitual en Carri, otra vez nos sitúa ante una película polémica y de difícil clasificación porque *Las hijas del Fuego* puede molestar más o menos, pero lejos está de provocar mera indiferencia en lxs espectadores.

La película retrata, a grandes rasgos, un grupo de tres mujeres que viajan en una combi robada por las rutas de la Patagonia. A medida que la trama avanza, se integran más personajes femeninos al recorrido. Y durante el trayecto tienen mucho sexo que no tiene empacho en mostrarse como en cualquier película porno. De hecho, la línea en que *Las Hijas del Fuego* discute con el porno hegemónico es flexible. De una parte, tiene las características de una película del género; de otra, su contenido, la reflexiva narración en off y la selección de los personajes representados apuntan en sentido contrario. Si el objetivo del porno es la inmediata excitación sexual, la película de Carri propone una cuestión dialéctica ya que atravesamos una constante reflexión sobre lo que se ve en pantalla.

Y sin embargo, de alguna manera se desenvuelve de forma tal que no parece ser una película con pretensiones de reivindicarse como un baluarte contra la lógica de la representación patriarcal a la que el porno nos acostumbra. Se trata ni más ni menos que de un grupo de mujeres que disfrutan en su recorrido, no solo por el sexo explícito sino por la construcción de comunidad en el transcurso de ese viaje que las encuentra y en el que forjan entre sí lazos comunitarios corridos de todo patrón heterocispatriarcal.

Esta desviación de la norma no se debe solamente a que sean mujeres que tienen sexo con mujeres sino a algo más complejo y amplio: construyendo una comunidad de mujeres, escapan a la heteronormativa impuesta en materia de relaciones sexoafectivas. La película no ahonda en la responsabilidad y las frustraciones afectivas que se pueden atravesar al poner en práctica estas formas alternativas de relacionarse, pero, al fin y al cabo, también es una porno: dejemos ese andar en el espacio de una fantasía posible.

Pero estas mujeres que tienen tiempo para gozar sexualmente y espacio para que ningún hombre entre en el juego del goce también se hacen tiempo y lugar para ayudar a echar a patadas del pueblo al esposo violento de una de sus amigas, y para ubicar con un par de piñas a un hombre que pretende espantarlas del bar tildándolas de tortilleras. ¿Reduccionista discursivamente en cuanto al lugar que da a los hombres? Tal vez. Pero si, como la película plantea «*el porno es la objetivización de lxs cuerpxs*» (y cuando se habla de la objetivización de cuerpos en nuestra sociedad sabemos que la opresión recae en las mujeres), permitamos también el juego con el lugar de poder y que los echen a patadas de la trama.

¿Porno político? ¿Porno transfeminista?
¿Definitivamente porno lésbico?
¿Simplemente porno? Si nos perdíamos en las
posibles líneas de catalogación de la película,
miremos la escena final. *Las Hijas del Fuego* es
un manifiesto sexual del goce femenino.
Enhorabuena.

Las búsquedas para encasillar el film no
resultan por completo satisfactorias, pero
quizás sea fruto de nuestra necesidad como
espectadores un tanto perplejxs por no poder
abordar de forma unívoca la producción. Si es

post-porno, porno político o un manifiesto,
tampoco resulta relevante porque no es una

definición necesaria en materia del
funcionamiento de la película que ni reclama
ser bastión del porno feminista ni le molesta
coquetear con varios géneros
cinematográficos sin llegar a comprometerse
con uno. Como si no sintiera la necesidad de
justificarse en cuanto al cómo y el porqué, la
película trata de *un montón de chicas que la
pasan muy bien*. Seguramente esto no solo
haga referencia a la evidente literalidad de las



escenas sino también al proceso de realización. El equipo que acompañó la filmación y el elenco están compuestos por mujeres. Porno hecho por mujeres. Toma de posición política. Aquí cabe la posible catalogación de la película en el transfeminismo: arremetiendo contra todas las instituciones (matrimonio, heteronorma, Iglesia, policía, machismo, patriarcado, heterosexualidad), las hijas del fuego avanzan en su viaje por las rutas patagónicas. Los espacios de circulación de las obras legitiman las producciones artísticas y las redefinen a partir de los lazos de aceptación, los códigos de representación y demás estructuras intelectuales que generan. Si bien no es una película que llegue al público masivo, sí logra generar discusiones en los ámbitos cinéfilo, artístico y tal vez también en los activismos feministas. El contexto de su estreno no es un dato menor. Vale la pregunta: ¿habría cabido la recepción y aceptación de una película de estas características, aún despertando comentarios del tipo «*eso no merece ser llamado cine*», si las condiciones socio-históricas que hoy nos atraviesan fueran otras? En ese mismo sentido, la repregunta —y aquí el cuestionamiento no está dirigido a *Las Hijas del Fuego* ni a lo que ellas abrasan y abrazan—: ¿no resulta funcional a ciertos espacios institucionales que producciones como esta tengan más visibilización que otras? ¿De qué manera y en qué medida esto

comienza a convertirse en lo *políticamente correcto*? El hecho de que haya llevado el galardón en el último BAFICI puede ir en esta dirección. Aún así, las dificultades de clasificación de su género o las tensiones institucionales surgidas como reflexiones a partir de la película son disquisiciones menores. Como es costumbre en Carri y los equipos de trabajo que acompañan sus producciones, sus filmes apuntan a resquebrajar lo hegemónicamente establecido, incluso en aquellos temas que tocan fibras sensibles de nuestra historia. Si las cuestiones de clase, género, memoria y archivo son algunas de las líneas características de su filmografía, *Las Hijas del Fuego* no se queda atrás ni en la selección de temáticas del entramado social actual ni en su exposición en primera plana como material necesario para repensarnos. En este caso, Carri apunta con precisión sobre aquello que atañe a lo personal, y por ende a lo político.

Como plantea Paul B. Preciado —y a riesgo de insertar la película en la cajonera del post-porno— «el mejor antídoto contra la pornografía dominante no es la censura sino la producción de representaciones alternativas de sexualidad». Carri sabe construir una posición política que visibiliza las fracturas de lo impuesto. Al margen de cualquier reflexión posterior al visionado, no nos queda duda de que atañe a la política del goce. Una política del goce de las mujeres.

Notas

¹Publicado originalmente en noviembre de 2018 en Espartaco Revista.

Entrevista a

Albertina Carri,

la hija del fuego¹

Marisol Águila Bettancourt (Chile)

Periodista, crítica de cine de El Agente Cine y Abreacción, Diplomada en Teoría y Crítica de Cine, Universidad Católica; Magíster(c) en Ciencia Política, Universidad de Chile. Jurado de Crítica Especializada en el Festival Internacional de Cine de Viña del Mar 2019 y 2020. Programadora del mismo festival en 2021.

La directora argentina Albertina Carri vive con cierta sensación de incomodidad. Los seis largometrajes y otros tantos cortos que ha realizado durante su carrera y que la han convertido en una de las más irreverentes y vanguardistas realizadoras latinoamericanas, en parte los ha hecho porque no se ha sentido representada por los documentales sobre memoria, en tanto hija de detenidos desaparecidos, ni por la erótica y la violencia impuestas por el machismo y la heteronorma. La ausencia de las imágenes la ha movilizado a buscarlas allí donde ha imperado la censura, el descarte o en esas latas extrañas de coleccionistas.

En una de las primeras escenas de Las hijas del fuego (2018) —un road movie porno lesbofeminista y poliamoroso que ganó la competencia argentina del BAFICI del año pasado y que se estrenó en el Cine Arte Alameda— se escucha la voz en off de una mujer que desembarcando desde la Antártida se pregunta cómo serían los cuerpos de las mujeres científicas que llegaron a Ushuaia a fines de los sesenta, que desafiaron los paradigmas dominantes, que expusieron su arte y su cuerpo, su territorio y su mensaje como herejes antorchas que iluminaron el cielo.

Albertina Carri estuvo de paso en Chile y dejó claro en un conversatorio con el público y en la entrevista que le hicimos para El Agente Cine, que es toda una Hija del Fuego que enciende la discusión sobre géneros cinematográficos y los deconstruye. Provocadora, controversial, incendiaria, reflexiva y analítica, Carri conquistó su voz propia e independiente, al margen de una industria de estereotipos que corre en sentido contrario.

MAB: Te tardó casi veinte años decidarte a hacer una película porno con personas y ya no con muñecos, como lo hiciste en *Barbie también puede estar triste* (2001), donde evidenciaste la pornografía del capitalismo y de la heteronormatividad. ¿Qué características hay hoy en las conquistas del movimiento de mujeres y LGBTI que hizo posible que hicieras *Las hijas del fuego* ahora y no hace veinte años, más allá del casting que lograron convocar?

AC: El casting la condición que tiene es que las chicas son todas activistas, son militantes feministas que tienen una preocupación por el tema. Mi preocupación de hacer una porno con personas era la posición de abuso: yo no quería caer en la trampa de lo que es el porno hegemónico, en que siempre hay una relación ciertamente abusiva con esos cuerpos. Entonces, en ese sentido fue

imposible realizar la película antes porque no existían el imaginario, las personas dispuestas a militar el tema de este modo. Y por eso finalmente la película se hizo ahora, en esta coyuntura de consenso, comodidad y convicción.

MAB: Pensando en tu propia evolución como artista, ¿qué idea tenías del porno hace veinte años y qué idea tienes ahora que pudiste realizar la película?

AC: Para mí en algún punto *Las hijas del fuego* y *Barbie* están relacionadas, porque ambas trabajan sobre el género cinematográfico pornográfico y lo deconstruyen en un sentido de lo heteronormativo, heteropatriarcal y en una forma de vincularse. De algún modo, sería terrible decir [que] no cambió nada, pero es una reflexión que en tal caso se profundizó, pero se inicia ahí, por eso marco ese corte.

MAB: ¿Se puede considerar una forma de posporno o es disputar dentro del propio género una reivindicación desde las mujeres lesbianas, en particular? No sé si es posporno o no. A veces veo que encaja ahí.

AC: Para mí no es posporno porque el posporno es un término académico, como un género de la academia. En tal caso, a mí me interesa discutir sobre un género

cinematográfico, que es el pornográfico. Entonces, sin duda la película se inscribe dentro de lo que es la pospornografía, porque es una película que viene a deconstruir la pornografía hegemónica, la pornografía tal como se pensó y se realizó hasta el momento, en su gran mayoría. Entonces, en ese sentido es, de algún modo, posporno, pero yo prefiero titularla como porno porque me interesa discutir con ese género. Lo que no quiero es entregar ese género, como si fuera una propiedad de lo heteronormativo o del patriarcado que hace ese tipo de pornografía y entonces nosotras quedamos fuera de la pornografía. ¡No! Yo no quiero estar fuera de la pornografía, yo quiero ser parte de la historia de la pornografía.

MAB: ¿Otro porno es posible, en el sentido de representar otro tipo de cuerpos, cuerpos imperfectos, pero también en cuanto a la producción cinematográfica?

AC: Las películas independientes siempre son muy difíciles de hacer, todo el tema de la financiación es muy complejo con unos armados delicadísimos. En este caso, con esta temática fue un poco más difícil aún, en cierto sentido, y también más fácil aún, en el sentido de que como es una película militante participamos todas poniendo todo lo que teníamos, desde la casa, nuestros autos, nuestro trabajo, nuestro tiempo, nuestra vocación, nuestro saber, el

poco capital que nos sobraba, la poca plusvalía que cada una tenía de sus trabajos. Así fue como se realizó y también con algunos apoyos específicos de algunas otras personas que entraron luego a la película, que así fue como la pudimos terminar. Es una producción profundamente independiente. Es una película hecha por fuera del INCAA, pero sí logramos tener mecenazgo de Buenos Aires.

MAB: Parece que esa es una vía para hacer cine independiente que sirve bastante en Argentina.

AC: Sí, funciona. Es también complejo, porque primero necesitas que seleccionen el proyecto para ser patrocinado y luego conseguir el o la mecenas y, en este caso, fue difícil porque no es una temática fácil donde las empresas quieran participar. Decís pornografía y todo el mundo sale corriendo. Si decís voces femeninas, también salen corriendo; y si decís feminismo, también salen corriendo.

MAB: ¿Se mantiene en secreto el tipo de empresas que apoya?

AC: Sí, no es público.



Los rubios y la voz propia

MAB: Respecto del INCAA, en su momento con *Los rubios* en 2001 es muy interesante cómo tú evidencias la visión del INCAA respecto del guión, donde te piden «mayor rigor documental». ¿Cómo lo viviste en ese momento y qué fenómeno se produjo después, porque entiendo que luego el INCAA sí terminó apoyando?

AC: Me pidieron disculpas públicas del INCAA, incluso. En el momento en que recibo la noticia de que el INCAA no iba a apoyar el documental porque decía que era un documental demasiado subjetivo, como un documental sobre mi propia historia —lo cual es una gran curiosidad que me acusen de eso—, lo primero que me sucedió es que me dio mucha rabia; por supuesto me enojé. Además yo era bastante joven en ese momento, así es que todavía tenía pensamientos bastante pasionales. Luego la decisión estética y política de incorporar esa respuesta en la película me dio cierto alivio y también me pareció importante, porque es un poco como desmontar esas lógicas: a quién le pertenece la historia. Lo que se planteaba en esa carta era algo como «usted es una chiquita todavía, sigue siendo menor y los que vivimos la historia somos nosotros». Los que firmaban esa carta eran otra generación, más grande que yo. Entonces, cuando comprendí que el significado de esa carta era una disputa (generacional), es que decidí que fuera parte de la película, porque era parte también de lo que la película contaba, esa dificultad para tener voz propia.

MAB: Y en esa voz propia, ¿cómo lograste hacer un documental respecto de la memoria y los derechos humanos, tan distinto a lo que tradicionalmente se hacía en esa materia? Tú decidiste que una actriz te representara. ¿Cuál fue la reflexión para llegar a esa decisión y a ese tipo de película tan particular, de documental y a la vez ficcionada, hasta lúdica en algunos momentos? ¿Cómo fue ese proceso?

AC: *Los rubios* es una película que construí a partir del no: tenía muy claro todo lo que no quería. A mí lo que me sucedió siendo hija de desaparecidos fue que cada vez que me encontraba con películas sobre el tema, sentía que no me representaban. Sentía que estaban hablando de mí, de mi historia, de mi vida, pero no me sentía representada. En ese sentido, un día dije «bueno, o hago una película que realmente cuente esta incomodidad que yo siento a esta forma de narrar esto o me olvido del tema», cosa que no era posible porque no hay modo de olvidarse de esto que no es un tema, en realidad, es mi vida. Fue un poco así que la construí y, de hecho, yo me pasé años construyendo esa película. Cuando me preguntaban qué estaba haciendo, yo decía: «estoy haciendo una película sobre la ficción de la memoria». Porque para mí era como encontrar ese relato ficcional que tiene la memoria también y de ese modo, volverlo vital. La memoria como un órgano vital y no como una marmolización. Por otro lado, otra de las cosas que me interesaba contar a la hora de hacer *Los Rubios* era la imposibilidad de conocer a mi padre y a mi madre, Roberto y Ana María, por eso están ausentes en la película. Es un poco lo que discute la carta del INCAA: «ellos son dos intelectuales muy importantes, usted tiene que contar esa historia». Yo no voy a contar esa historia, sobre todo porque yo lo que no quería es que como espectador/a te vayas del cine haciendo catarsis y diciendo «ya está, lo conocí a Roberto y Ana María». Lo que yo quería mostrar era lo que significa convivir con esa ausencia; es presencia, en ausencia.

MAB: Esto de no sentirte representada pareciera que te sucede con distintos géneros. En el caso de la pornografía las lesbianas no se ven representadas.

AC: Cuando aparecen lesbianas en las películas porno siempre es para la excitación sexual del varón. Nunca por el propio goce.

MAB: Entonces, esto del desajuste o del no sentirse representada lo viviste muy prontamente en tu vida o fue un proceso que se gatilló con el cine.

AC: Vivo con cierta sensación de incomodidad. En parte, las películas las hago por esa falta de representación o también por esa falta de imágenes. Cuando decidí hacer *Las hijas del fuego* lo que pensaba era «por qué vamos a hacer esto» y la respuesta era «son imágenes que faltan, son imágenes que no están». Creo que es un poco la pregunta que la película finalmente se hace: cuáles son esas imágenes que no están y qué significan. Reclamaba el derecho a ver el material descartado de los noticieros, por ejemplo. Qué es ese descarte, quién lo descarta, quién toma esas decisiones. En la ausencia de imágenes, en la ausencia de representación hay un discurso también. Entonces está construida a partir de eso.

MAB: En tu corto *Restos* y en el largo *Cuatreros* pones mucho énfasis en la recuperación de las imágenes como una forma de recuperar la memoria. ¿Cómo ha sido tu relación con los archivos, el found footage, el encontrar y el relevar, justamente, la historia, a propósito de las imágenes ausentes?

AC: *Cuatreros* (incluida en la retrospectiva de Cine Arte Alameda), mi película anterior a *Las hijas del fuego*, está toda realizada con material de archivos; filmé sólo dos planos de esa película, el resto son archivos fílmicos que han quedado en los acervos privados o públicos en la Argentina. Fue la reconstrucción de un imaginario de época; utilicé principalmente los archivos de entre los setenta y los ochenta y pico, hasta que los noticieros todavía usaban material fílmico. La influencia que tienen las imágenes sobre nuestros cuerpos, es un poco más bien ésa la búsqueda.

La pornografía es un género históricamente educativo, te enseña —supuestamente— a gozar de una determinada forma. En ese sentido, es extremadamente sesgada y violenta también, porque pareciera que hay un único modo de goce. Cómo las imágenes nos influyen en nuestros cuerpos, en nuestros vínculos, nuestra forma de relacionarnos. Por eso trabajé varias veces con archivos. Antes de esta función de *Las hijas del fuego* se proyectó un corto que hice con archivos pornográficos, que se llama *Pets*.



MAB: ¿Dónde encontraste esos archivos?

AC: Metiéndome en archivos fílmicos una de las cosas que descubrí es que en todas las colecciones privadas siempre aparece alguna lata «rara», donde no se sabe bien qué hay. Ese «no se sabe bien qué hay» siempre es pornografía. Todos los coleccionistas, las personas que han tenido interrelación con cines privados, siempre en algún lado tenían una lata de pornografía. A partir de eso armé este corto que tuvo found footage de archivos pornográficos de la época, cuando la pornografía estaba prohibida, cuando era clandestina, antes de los setentas. Por lo tanto, además, tiene otra curiosidad, que son películas que no tienen títulos y que no se sabe bien dónde fueron hechas, si son francesas, norteamericanas, suecas, latinoamericanas. Tú las imaginás por los decorados, tipos de texturas que se ven, el blanco y negro en las paredes, pero no se sabe de dónde vienen. Las encontré en los archivos de gente que colecciona y que compran colecciones privadas. Me contaban que en todas las pilas cuando llegan siempre hay unas latas «raras» y esas son las que yo iba a buscar y ahí me encontré con estos materiales, algunos muy extremos. El que uso en *Pets* es un material de zoofilia. Para mí *Pets* se pregunta quién es la mascota. Hay un plano clave en que ella mira afuera de la cámara y se ve que le dan la indicación desde ahí; es la reflexión sobre quiénes empuñan la cámara, para qué y quiénes veían esos materiales. Claramente eran un montón de hombres, fumando, probablemente con alguna otra esclava, no sólo la que está ahí en pantalla.

MAB: Volviendo a la memoria, esta idea que tú has planteado de que la historia te pasa por el cuerpo. Si pudieras profundizar un poco más en la idea del cuerpo personal, del cuerpo audiovisual y de la poesía.

AC: Lo poético y lo histórico están relacionados porque yo necesito esa poesía para interpretar el mundo, porque a mí lo real es algo que me incomoda. También en *Las hijas del fuego* hay una búsqueda de lo erótico que no sólo pase por el cuerpo y lo genital, sino que lo erótico está en la palabra, en la reflexión, en la poesía, en el paisaje, en el viaje, en el afecto, en los vínculos.

MAB: Respecto de las chicas que «pusieron el cuerpo a la militancia» —como tú has dicho— para este proyecto, algunas son profesionales, abogadas, antropólogas, locutoras. ¿Cómo fue para esas mujeres que no vienen de la industria pornográfica exponerse, «poner el cuerpo» literalmente, qué reacciones hubo?

AC: No vienen de la industria pornográfica ni van a la industria pornográfica, porque el trabajo que hacen ellas también es deconstruir esa industria o destruirla, de ser posible. Yo creo que ninguna de ellas tuvo ningún problema. La verdad es que a mí me resulta algo incómodo hablar por ellas. En las presentaciones hacían algún chiste como «mi mamá sabe lo que estoy haciendo» o esas cuestiones. Creo que para ellas fue muy importante hacer esta película en este sentido, porque también es como un acto de militancia, pero también de celebración, que es una de las cosas importantes de decir de la película: que es una película luminosa y celebratoria. En ese sentido, hace un giro con respecto a los relatos y a la forma de representar a las lesbianas, que tradicionalmente, si gozan es para el goce de un hombre, si no, en general históricamente las lesbianas han sido representadas como violentas o en términos dramáticos: siempre estamos sufriendo. ¡Yo no quiero sufrir más! Me parecía importante contar otra cosa.

MAB: Y esta imagen de justicieras que tienen ellas en este road movie porno lesbofeminista. ¿Cómo va la sororidad en relación a la violencia, cuando las chicas apoyan a una mujer víctima de violencia machista? A propósito, en *Rabia* me chocó mucho la expresión de la violencia machista. ¿Cuál es tu visión sobre la violencia contra la mujer y, en particular, sobre la lesbofobia?

AC: Me horroriza. Todos los discursos de odio me horrorizan: el racismo, la lesbofobia. En parte esto de «yo no me siento cómoda en el mundo» tiene que ver con esas violencias extremas y también a las microviolencias, las violencias más invisibilizadas. La *Rabia* era un trabajo sobre eso, sobre la naturalización de la violencia y también la violencia que ejercemos contra los animales, que también ahora se está empezando a deconstruir un poco, estuvo muy naturalizado ese trato.

MAB: En *Las hijas del fuego* planteas que hay sistemas que nunca cambian: la milicia y el clero. Me gustaría si pudieras ahondar un poquito más en tu decisión de hacer una escena de sexo grupal en una iglesia.

AC: Para mí, más allá de lo divertido y lo irreverente que tiene hacer una escena de sexo en una iglesia, que siempre es un poco escandaloso, era importante también reivindicar ese lugar de goce de esa mujer que trabaja en la iglesia, una de las que rescatan es una monja —que por ahí es otra forma de violencia esa dominación del cuerpo de ellas—. Estamos muy influenciados/as por la mirada de la iglesia sobre nuestros cuerpos, nos han dominado históricamente. Es la institución que más genocidios ha cometido en la historia de la Humanidad en nombre de una entelequia que es dios. Si lo pensás, lo que hicieron en Latinoamérica con la conquista, la Inquisición, es eso.

MAB: Finalmente, ¿te sientes una Hija del Fuego, heredera de esa mirada vanguardista, reivindicativa, incendiaria?

AC: Ojalá lo honre.

Notas

¹Esta entrevista fue publicada originalmente originalmente el 31 de mayo de 2019 en El Agente Cine.



Poner el cuerpo y escuchar las voces

Sobre *Niña mamá*, de Andrea Testa¹

Por Candelaria Carreño (Argentina)

La cámara se posiciona y vemos el plano medio de una adolescente, asumimos de no más de 15 años, sentada detrás de un escritorio. Escuchamos una voz, tal vez una médica o una psicóloga, que le pregunta si alcanzó a hacerse los estudios, si sabe de cuánto está, si se imagina qué sucederá después del parto, si pensó en no seguir adelante con el embarazo. Siguiendo atentas, oímos a la adolescente responder a cada una de las preguntas de frente y sin mirar a la cámara. Luego de la escena, un corte. Pasillos de hospitales atiborrados de personas, trajín de médicos, sonidos metálicos característicos. Otro consultorio, la voz de otra profesional, otro rostro joven.

Algo cambió en Argentina desde que se filmó *Niña mamá* (Andrea Testa, 2019). Lo que antes era lucha y militancia, hoy se convirtió en ley. De todas formas, sabemos que aún nos quedan caminos por seguir recorriendo y, sobre todo, estar atentas y atentos a que la ley se cumpla. Más allá de un contexto actual un poco más promisorio y esperanzador, de lo que el filme da cuenta es, justamente, una realidad que existe, existió y existirá. El equipo de filmación —asumimos ínfimo por la intimidad que generan ante ciertas situaciones— capta, en un blanco y negro certero y a través de primeros planos, relatos en primera persona. Quienes narran son, en su mayoría, niñas, apenas adolescentes.



Niña mamá, 2019, Andrea Testa

En menor medida, adultas. La cámara está fija. Las locaciones elegidas son siempre los interiores de hospitales públicos que, sabemos por los créditos, son el Paroissien y Bocalandro, ubicados en el conurbano bonaerense. Obstetricia y ginecología, pediatría, asistencia social, entre otros, son los sectores de los hospitales donde se aloja la cámara. Los relatos que atraviesan *Niña mamá* abordan un tema en común: la maternidad. Deseada o no. Interrumpida o llevada a cabo. A los tumbos y sin experiencia; con experiencia prematura en otros. Esto conlleva a que aparezcan cuestionamientos, relacionados con la decisión sobre nuestros cuerpos o el rol social impuesto a las mujeres, que presionan ciertas elecciones.

Pero no estaríamos siendo justos con el filme si mencionamos que solo retoma la importancia de poder decidir la interrupción de un embarazo. Lo hace, claro, pero no ronda solamente esa cuestión. Más allá de poner de manifiesto la importancia de los derechos reproductivos y sexuales de mujeres y cuerpos gestantes, enmarcados en la salud pública, también da cuenta de que hay violencias que forman parte de un sistema estructural mayor.

Y elige ser narrado por cierto sector de la sociedad al que generalmente se estigmatiza y se pone en tela de juicio, más cuando de embarazo adolescente se trata. No solo es el prejuicio, sino también que, en nuestro feminismo blanco, ilustrado y clasemediero, muchas veces hablamos por otras, por esas otras que menos recursos tienen. *Niña mamá* elige darles voz a ellas.

A las preguntas de médicas, aunque mayoritariamente de asistentes sociales

—todas, mujeres—, las protagonistas responden, con la fluidez y la entereza que la situación les permite, sobre el proceso de sus embarazos, por qué decidieron ser madres y cómo se imaginan sus vidas luego del parto. Algunas se posicionan en contra del aborto. Otras optaron por abortar, filmadas en estos casos de espalda o de medio perfil, quizás para resguardar su identidad: en ese momento, incluso cuando las causales eran avaladas por la ley, las mujeres en Argentina aún corríamos riesgo de ir presas por la práctica de un aborto, clandestino o no.

Más allá del posible escarnio social, lo que mayormente se reitera en sus relatos es el miedo a la muerte. Aquí la distancia de clase nos revuelve las tripas, porque sabemos quiénes son las más vulnerables. Sin embargo, muchas de ellas no se posicionan a favor de la legalización del aborto. Esas contradicciones también son presentadas en el filme.



La cámara toma los rostros de las protagonistas y se ubica de espaldas a la persona que las está entrevistando. No hay adultos o adultas que acompañen a las niñas. Si los hay, la decisión fue dejarlos fuera de campo. En su mayoría, la red que las sostiene es de mujeres. Pero hay desamparo en los cuerpos, hay soledad. Los hombres son fantasmas que nombran, ordenan, algunos ejercen violencia. Ellos no aparecen a cuadro, son más bien una presencia simbólica evocada a través de los relatos. Quizás sea el recurso del blanco y negro o tal vez los planos largos que captan varias preguntas y respuestas abarcando la totalidad de la escena; el uso de la luz y los claroscuros, sutilmente calculados en cada plano; seguramente sea la cámara fija. Lo que se logra con estos recursos es filmar con cierta precisión, de manera tal que testimonios extremadamente duros no caigan en el lugar común como tampoco en el golpe bajo. De la misma forma que la cámara filma el relato de un embarazo no deseado, filma el primer plano del rostro de una mujer en trabajo de parto. De la misma forma que filma el relato de una madre que abandona, filma a otra apañando a su hijo. El correlato de escenas que devuelven testimonios crudos logra un documental que no juzga, sino que comprende y, además, toma posición sin descuidar la forma. Y sin dejar de lado lo sensible. Quizás el mejor ejemplo de eso sea la decisión de colocar la cámara y dejar el plano sin ningún corte, sin planos y contraplanos, durante las consultas médicas, en la sala de partos, en el cuidado de los hijos dentro del hospital cuando las madres están prontas a irse. La cámara al servicio de la imagen —cuidada— y al servicio de la escucha. De esta manera protege, también, a sus protagonistas.



Niña mamá, 2019, Andrea Testa

Si en *Pibe Chorro* (2016) Testa abordaba la violencia sistemática y estructural a la que se ven sometidos adolescentes de los sectores más marginales de la sociedad, en *Niña mamá* otorga voz al mismo sector etario, pero del sexo opuesto. Esta vez rondan otras preguntas: ¿Cómo es posible que niñas, apenas adolescentes, no tengan la información necesaria para decidir sobre su salud sexual y reproductiva? ¿Qué permitimos como sociedad para que siga pesando la moral religiosa sobre los cuerpos? ¿Cómo seguimos aceptando a niñas madres? ¿Por qué nunca antes escuchamos sus voces, vimos sus cuerpos expuestos? Algunas producciones audiovisuales, donde estética y política se entremezclan, producen una redistribución de lo sensible. Lo sensible entendido como todo aquello que atraviesa los cuerpos, otro de los elementos fundamentales en el filme. No solo por las corporalidades expuestas en la pantalla, sino también por lo que produce sensorialmente en quienes estamos del otro lado. Al darles voz, se reparte el disenso de aquellos que menos voz tienen, reconfigurando la experiencia sensorial dentro de un espacio-tiempo determinado; de esta manera, visibilizan a sectores poblacionales vapuleados que estaban relegados del reparto de lo sensible, dando lugar a prácticas estéticas que logran reales políticas estéticas.²

Notas

¹Publicado originalmente el 21 de enero de 2021 en Correspondencias.

²Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible: Estética y política*, Chile, LOM Ediciones, 2009 y Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, MACBA, 2005.

Crisis, ansiedades

Las facultades, de Eloísa Solaas¹

Por Leyla Manzur Horta (Chile)

(1989) Es periodista y ha escrito sobre cine y música en medios de Chile y Argentina (Sherpa: Música, Cine TV y Más, El Agente Cine, Bitácora de Cine, Perro Blanco y la revista Séptimo Arte).

La necesidad urgente de hablar sobre el estado de la educación en América Latina es una evidencia clara. La urgencia por hablar sobre el estado de la crisis de la educación sin duda que también lo es. La necesidad de hablar sobre la responsabilidad que tiene el Estado en cuanto a la calidad de la educación... qué decir. Anunciados que una y otra vez se me repiten en el ejercicio de escribir sobre el documental *Las Facultades*. Se me repiten porque se me repite también el estado de la educación tanto de Chile, mi país de origen y donde vivo, y el de Argentina, del cual me he informado todavía más haciendo un seguimiento a través de medios de comunicación. Precisamente antes de atender el documental, pensé que la finalidad de este trabajo era la de tomar el pulso de este sistema trasandino. Primer error cuando voy detectando que la ruta más acentuada se determina por tomar el pulso de los nervios, de las frustraciones, de los cuestionamientos, de las exigencias, de las decepciones y del estado de las uñas mordidas de un buen puñado de estudiantes previo a dar los exámenes o al momento de enterarse del resultado de las evaluaciones.

La Universidad Nacional de San Martín, la Universidad de Buenos Aires y sus facultades, un recinto penitenciario, la diversidad de perfiles de alumnxs, de estratos económicos, de condiciones de vida, de aspiraciones, de perspectivas, de sellos personales, se convierten en más que fragmentos de trascendencia en esta construcción. La máquina de Solaas no quiere esencialmente entrevistar: se afirma en la observación, en no cortar lo orgánico de las conversaciones, de la respuesta certera, de la respuesta dudosa, de la respuesta a medias, de la respuesta mal fundada, del mutismo, del color de la piel, de lo étnico y social, del lenguaje del cuerpo. De la Filosofía, de la Medicina, de la Ingeniería Agrónoma, de la Sociología, de Piano, del Derecho, de la Arquitectura, de las Ciencias Físicas, del Cine.

En *Las Facultades* lxs maestrxs evalúan, pero no son lxs que se roban protagonismo, a pesar de ser lxs experimentadxs. Incluso algunxs cumplen con su rol fuera del cuadro. Las universidades y sus facultades son más titánicas que los profesionales «disciplinadxs, competentes y sabixs». Son más infinitas que las voces oficiales y consolidadas. En la totalidad de este trazado prácticamente no encontramos el ritmo y el pulso típicos de una cátedra, sino que el shock que nos golpea como sociedad en lo cultural y económico. En esta cartografía no dejamos de pensar en un sistema educativo telúrico en el que Solaas ni siquiera piensa en apoyarse de especialistas para que nos traduzcan porcentajes y cifras. Aquí se puede ratificar el peso de la academia reconociendo las condiciones hostiles de este siglo.





Mientras el macrismo y el kirchnerismo golpean cada día, mientras se confrontan, mientras se pelean por adherentes, mientras que los movimientos sociales se concentran alzando sus voces y sus acciones por las calles de Argentina, muchxs de estxs estudiantes no se interrogan por los acontecimientos y por las crisis que sacuden a su país. Se encuentran, en apariencia, apartadxs por estos reinos del saber. Pareciera que estuvieran más privadxs de libertad que Jonathan, quien lo está realmente. En el penal –Servicio Penitenciario Bonaerense N° 47–, Jonathan estudia, conversa con un compañero por el mismo rechazo del lenguaje, por el color de piel, por la procedencia. Dialogan sobre sus procesos en la modificación del habla, porque si cambia «sospechan de uno». Y porque el segundo sabe que el uso de la violencia en el lenguaje se da porque «no hay otro recurso» y es un salvavidas para sobrevivir. De manera paulatina, y con la fuerza que emana desde él, Jonathan se va convirtiendo en algo muy similar a un pilar principal en este ensamblaje. Es muy posible que se pregunte: «si me construyo bien, ¿cómo puedo ayudar a construir?».

En este registro, además de la abundancia de escaleras y pasillos atestados de estudiantes haciendo filas, que se sientan en el suelo y que enfrentan a lxs docentes entre la expectación y el nervio –sudan quienes son examinadxs en botánica y quienes responden sobre las teorías del cine, los dispositivos, sin evadir a Bazin, la ontología de la imagen y el Neorrealismo–, las maquetas y las amplias mesas donde se planifican y se esbozan

diseños determinan también este escenario. Todo está en movimiento mientras la realizadora insiste en enfatizar en los planos fijos, aproximarse a los cuerpos, a los rostros, a las muecas, a la ansiedad de las manos que muchas veces dicen más que las mismas palabras. La corporalidad sin duda es clave.

La magnificencia de las fachadas universitarias, como bien dijimos, siempre prevalece, y sus apariciones no permiten que olvidemos los contextos. Nos sitúan en todo momento, como en la simulación de un juicio en Derecho, otro punto alto, en el que seis estudiantes son evaluadxs. Tres y tres, frente a frente, en el que, a pesar de tener una misma instrucción universitaria, el contraste de color de piel da una fuerte idea de la crudeza de higienización y blanqueamiento insertos en la sociedad. Justamente en otra secuencia, Jonathan, cuando introduce para hablar sobre las teorías de Marx y Thompson, se refiere a los antagonismos de las clases –la burguesía y el obrero–: «quien tiene los medios de producción, quien produce, y quien vende su fuerza de trabajo», para luego ingresar a otra imagen poderosa y decisiva cuando en breves segundos, y mediante un plano fijo, una postal manifiesta una jerarquía: la idea de la industria, camiones en la horizontalidad de una ruta, la inserción de los barrios populares con algunas casas y edificios desaliñados e inacabados, hasta llegar a una arquitectura que se impone y «toca el cielo» entre la sobriedad, el valor patrimonial y el enquistado poder.

María Alché –gran sorpresa para mí encontrarla como alumna y que me llevó a dirigirme con inmediatez a los años en que vi *La Niña Santa* (2004), de Lucrecia Martel– enfatiza en que estamos ubicadxs en «la escala imperfecta», todo mientras se discute sobre la perfección y la ausencia de conflicto en Dios durante un estudio previo a un examen de Filosofía y que se llega a sentir como si fuera una confesión compartida a unx amigx durante una tarde cualquiera. Es un momento de respiro entre tanta estructura universitaria al igual que las dos chicas que se esmeran en estudiar la vegetación en una escenografía natural, donde en ese plano fijo los muros desaparecen. Son historias atravesadas por la ansiedad, en mayor o en menor grado. Muchxs nos situamos en ese mapa donde la evaluación oral podía alterar, y aún así sigo insistiendo en que las diferencias de clase siguen marcando pauta.

La academia muchas veces impone que se perpetúe un discurso. Y aquí, ¿dónde está la acción social? Jonathan es el que la tiene en sus manos. Es de interés que haya configurado una tipología de aquellos que están cumpliendo condena: desde los que viven, prevalecen y mutan, lxs que son carcomidxs por este sistema carcelario, hasta considerar a aquellxs que «velan por cuidar» y a lxs que están de infiltradxs. Nuevamente el desarrollo de una jerarquía. No es menor plantearse la siguiente pregunta: ¿qué efectos y cuánto incide la educación en la cárcel? Otro ítem vital que evidencia Solaas.

En esta competencia algunxs ganan, otrxs pierden. Son las marcas del día a día en la odisea que vivimos en los espacios universitarios. *Las Facultades* y el rito de la competencia que se resiste a olvidar la lucha por permanecer. Todo para alcanzar la finalización de un ciclo.

Notas

¹Publicado originalmente el 27 de agosto de 2019 en Perro Blanco.



Entre la emoción y el recuerdo

Tarde para morir joven de Dominga Sotomayor¹

Por Karina Solórzano (México)

Licenciada en Letras Españolas por la Universidad de Guanajuato, ha trabajado como editora de revistas y libros de texto, ha publicado ensayo y ficción en diversos medios. Es crítica de cine independiente en México y Latinoamérica.

En la película *Joven y bonita* (2013) de François Ozon, una especie de *coming-of-age* que explora el despertar sexual de su protagonista, hay una escena en la que varias alumnas y alumnos de liceo leen el poema “Roman” de Arthur Rimbaud. El poema tiene unas líneas muy bellas: “¡Diecisiete años! [...] Te emborrachas [...] divagas; y presientes en los labios un beso / que palpita en la boca, como un animalito”. Rimbaud escribe que, a esa edad, y durante el verano, es imposible ser formal. La película de Ozon también explora los cambios de la joven a través de las estaciones y se incorpora en esa tradición romántica en la que la emoción y los afectos tienen su correlato con las épocas del año.

En esa misma tradición —que se conecta, sobre todo, con los momentos de ocio como en el cine de Éric Rohmer— se encuentran las películas de directoras como Mia Hansen-Løve (*Un amor de juventud*, 2011) o Carla Simón (*Verano*, 1993) que me parecen unas de las referencias más cercanas al cine de Dominga Sotomayor. El verano se asemeja a un laboratorio de formación de conducta: se ensayan los primeros miedos y los primeros amores, se transita del juego a las primeras rupturas. En el cine de Sotomayor se conjuga tiempo, emoción y recuerdo: un *road trip* visto desde la mirada infantil de su protagonista en *De jueves a domingo* (2012) y durante el que sucederá la ruptura del matrimonio de sus padres o el período de transición de la dictadura a la democracia en *Tarde para morir joven* (2018) misma que se corresponde con la transición de la infancia a

la adolescencia y de la adolescencia a la adultez. Un momento ocurrido en un fin de semana largo o en un fin de año marcará la memoria de sus personajes.

En *Tarde para morir joven* las jóvenes también divagan, como en el poema de Rimbaud. Es el verano de 1989, la víspera de la noche de año nuevo y un par de familias deciden pasar esos días de fiesta apartados de la ciudad y congregados en una comunidad ecológica con intereses artísticos afines. Cada generación parece absorta en problemas propios de su tiempo vital, sin embargo, el foco está en Sofía, una adolescente que escucha sus cassettes y parece distante del resto de sus familiares, mientras ella está en la bañera los más chicos comen sandía a orillas de la alberca. La estructura y la imagen de la película replican también esa sensación de fugacidad y nostalgia, la fotografía está en un tono ligeramente descolorido, como si se tratara de imágenes que empiezan a perder la intensidad del color de la primera toma. La trama no sigue un orden definido, está contada a partir del retazo, de la anécdota y del proyecto lanzado al aire, un poco al modo de la casa de la comunidad en la que transcurre la acción.

Esta dispersión parecer alargar demasiado la película, pero me parece que no hay desperdicio en los momentos nucleares, porque, como en la memoria, no todo es discontinuo y sin sentido, hay puntos que dan coherencia al recuerdo: el deseo sexual, un paseo en moto, el amor no correspondido, un incendio. Todas estas escenas discurren en la película conectándose en un mapa emocional más complejo: el de la melancolía, porque los recuerdos pueden despertarse a través de conexiones aparentemente aleatorias, más en relación con las emociones y los sentidos que con la lógica de la razón. Así parece funcionar la triada formada por la exploración sobre el tiempo, la emoción y el recuerdo en la película de Sotomayor —quien imprime rasgos autobiográficos a sus ficciones— un suceso irrumpe en la cotidianidad adolescente alterando el estado de ánimo como una chispa a punto de estallar y el incendio —sea o no metafórico— se relata desde la memoria de su directora, de ahí pertinencia de elementos plásticos como el color de la imagen o la banda sonora con música de los 90's. Más que el momento histórico, es la vivencia personal la que prevalece.

De esta forma, lo que parece conformar la materia prima del recuerdo —y, por tanto, de la ficción— es la música de Los Prisioneros, Mazzy Star y toda la tecnología setentera en la casa que parece al margen del tiempo y al margen de la sociedad con su transformación política en ciernes. Es lo atmosférico, la relación con los objetos y sus huellas en la memoria lo que parece interesarle a Sotomayor, de ahí que su cine apele casi exclusivamente a lo sensorial y a un tiempo que parece fragmentado, los objetos de la casa parecen de otra época y una de las discusiones de los adultos es por si deben instalar o no luz eléctrica, las preocupaciones de las más jóvenes son de otra índole, Clara, la más pequeña busca a su perrita perdida y Sofía, con casi diecisiete años “no puede ser formal”, un cine construido con recortes de una memoria signada por la emoción.

Notas

¹Publicado originalmente en El Agente Cine el 29 de abril de 2019. Esta versión presenta algunas modificaciones realizadas por la autora.

Ante la duda, una película

Las lindas, de Melisa Liebenthal

Por Francisca Pérez Lence (Argentina)

Estudiante de la Licenciatura en Artes Combinadas de la UBA. Columnista en Cítrica Radio. Colaboradora en Revista Encuadra. Crítica en Revista Spoiler y Revista Brújula Barrial. Doy talleres de análisis de películas en vínculo con teorías feministas.

Se nos presenta un rostro fragmentado. Primero, su voz. Grave, firme, con apenas vaivenes en la entonación. Luego, la boca que responde al teléfono. Inmediatamente después, los ojos. Un cuerpo que el montaje construye como moviendo piezas de rompecabezas. *Las lindas*, dirigida por Melisa Liebenthal y estrenada en el año 2016, tiene esa cualidad: el montaje es el protagonista. La película enfatiza, a cada momento, su carácter de construcción. Señala, indica, resalta que allí se está queriendo establecer una relación entre dos o más imágenes que no es aleatoria, que ha sido pensada por alguien detrás del objetivo. Ese alguien es la propia Melisa, que sostiene y lleva la cámara (que se transforma en una extensión de sus manos, haciéndola partícipe de los movimientos, las risas, los traspiés y temblores de su cuerpo entero) a situaciones cotidianas con sus amigas de infancia, para establecer un relato íntimo de lo que implica para ellas ser-hacerse (tanto para una misma como para lxs otrxs) *mujer*. Y con ese interrogante, el filme entrelaza (y en ese cruce ocurre la mezcla) imágenes digitales del archivo personal de la directora con



Las lindas, 2016, Melisa Liebenthal

fotografías tomadas en la infancia de ella y sus amigas junto a videos caseros realizados por Melisa y Camila, una de sus amigas más cercanas. Las distintas texturas que presentan las imágenes son otra forma de mostrar los hilos que hacen a la película, otra manera de decir aquí hay una juntura, un espacio de choque.

Por otro lado, la identidad de cada una de ellas también pareciera construirse de a retazos recolectados. Entonces, el carácter de construcción es doble: en tanto filme y en tanto mujeres. La película entrelaza la construcción de género con aquellos hilos que tejen la película.

Constantemente, una indicación: esto está armado, esto es artificial. Y con ese señalamiento, tanto ellas como la película hacen un corrimiento a determinadas definiciones. En primer lugar, el filme se escabulle a la definición clasificatoria de los géneros cinematográficos. Presenta cualidades del documental, pero no lo es en su totalidad. Podríamos definirlo como un filme-ensayo, porque presenta interrogantes, idas y vueltas del pensamiento, dubitaciones, incertezas. Al mismo tiempo, lo ensayístico contiene cierto margen de error, es un espacio donde no está todo dicho, donde todavía se puede hacer de otra forma. En segundo lugar, el modo en que ellas se refieren a sí mismas, a cómo se ven y se sienten observadas, también supone cierta forma de ensayo en torno a la feminidad, a la repetición y modificación de ciertos modos de ser y estar en el mundo, de montar(se) y desmontar(se).

La película captura instantes en los cuales las protagonistas relatan sus adolescencias, las curiosidades y temores que despertó toda esa época de escuela primaria y secundaria. Narran, comparten recuerdos, hacen memoria y se toman su tiempo. Conversan con Melisa, quien suele estar fuera de campo. Sostener el filme en los tiempo de un relato improvisado implica, también, sostenerlo en lo fragmentario. El relato de aquello que sucedió necesita, por momentos, de los relatos ajenos para certificarse. Sus amigas cuentan bailes, cómo se vestían y actuaban, qué pensaban de sí mismas y de las demás. Comparten con Melisa, al mismo tiempo, un margen de duda. “¿Te acordás?” “¿Vos estabas?” Se forma, a través de los diálogos, un mapa de memorias compartidas que intenta delimitar un camino que las llevó hasta donde están. Se arrepienten, se desdicen, vuelven sobre acontecimientos puntuales. Como espectadorxs, vislumbramos otra indicación: todo esto no está terminado. *Esto* puede implicar sus identidades imbricadas, la historia que será revisitada una y otra vez, o el mismo filme y las virtualidades disponibles para hacerse de otra forma, de otro modo.

El montaje trae consigo la instancia de reflexión: ¿Qué hacen estas imágenes juntas? Qué hacen en la extensión total del verbo, tanto en las relaciones que establecen entre sí y en cuanto a qué *nos hacen* a nosotrxs, como espectadorxs, cómo nos tocan y nos mueven, cómo logran inmiscuirse en las propias asperezas para plantar interrogantes e incertezas. Las reflexiones entonadas por Melisa y sus amigas acarcean una posición de enunciación: la incerteza y la dubitación. Y creo que, al asistir a un contexto enardecido de consignas sin cavilaciones, dar espacio al ir y venir de los pensamientos, las palabras, y las imágenes es dar espacio a que respire y cobre forma un lugar donde cuestionarse, preguntarse, y volverse a armar.



El trazo abierto de una memoria fragmentada

Envíos, de Jeannette Muñoz¹

Por Luciana Zurita (Chile)

Historiadora del Arte y editora de Revista Oropel desde 2017. Sus

áreas de estudio se centran en el cine experimental realizado por

mujeres y la exploración entre arte y tecnología.



KODAK 75.

Es la libertad y espontaneidad de filmar lo cotidiano lo que cautiva en el cine de Jeannette Muñoz. Un estilo que se revela en el movimiento de la cámara, el color, el detalle, la comunicación de las imágenes y la potencialidad que le concede al fragmento. Un imaginario cinematográfico que habita pequeños mosaicos de tiempo y espacio, dejando fuera los códigos narrativos tradicionales para dar testimonio a una imagen que insiste en preservar la expresión de un afecto, «descubriendo los mundos o sueños de otros» (comunicación personal con Jeannette Muñoz, Julio 2020) y volverlos memoria.

Los cortometrajes que forman parte de *Envíos* (Jeannette Muñoz, 2005-2017) son manifestaciones del signo de la carta como vestigio, indicio o suceso que reconstruye el pasado, un vínculo que conecta al espectador con su experiencia interna, «una carta lanzada al viento» (Algarín, 2017, p. 47) que experimenta en sus posibilidades de inscripción el intercambio sensorial entre las partes que acceden a ellas. Una naturaleza epistolar en la que el destinatario se desplaza desde lo privado a lo público. Una actividad que retrata no solo a esa persona en particular sino también toda clase de asociaciones volátiles y afectivas que las unen. Treinta y cuatro cartas fílmicas han sido enviadas a amigos, familiares y conocidos durante trece

años, orientadas a la construcción de mundos sensibles que viajan por el tiempo conservando rastros pretéritos y una mirada fija a la superficie de los detalles.

La primera película que forma parte de las correspondencias enviadas por Muñoz, se denomina *Envío 1* (2005), este es el único antecedente que se despliega antes de su proyección. En ella observamos un paisaje natural donde mujeres y hombres se reúnen en un ambiente festivo. Una visualización muy rápida de un minuto de duración y a color, permite captar el semblante de una mujer pero en fragmentos: manchas en la piel producto de la vejez, manos y ojos rugosos y finalmente un primer plano que enseña sutilmente su rostro completo. La cámara registra ritmos dispersos que privilegian el corte y el primer plano. Muñoz decide concentrarse en aquellos gestos dejando que los fotogramas avancen sin ser traducidos por el espectador. Una de las tomas que posee mayor duración es la representación de una mujer que mueve sus manos alrededor de una cámara análoga como si explicara su funcionamiento. Al final de la película aparece ligeramente, y de forma expedita, un encuadre dirigido a la cineasta, pero que no deja observar su rostro del todo. Muñoz dentro de aquella escena, devela una pregunta sobre la autoría colectiva de la producción, aunque, lo esencial de la película recae en los retratos fugaces que representa.

Envío 6 (2007), filmada a color y en blanco y negro, nos introduce durante seis minutos y diez segundos en un paisaje natural donde el movimiento acelerado de la cámara traza diferentes colores y texturas. El deambular de la cámara de forma intermitente y hacia direcciones disímiles, envuelven la imagen enfocando y desenfocando las formas que adquiere la vegetación. Atravesamos la arboleda para dar paso al revoloteo de pájaros sobre una laguna. Los animales que sumergen su cabeza en el agua parecen flotar mientras los fotogramas cambian de color. Las próximas imágenes se retienen en blanco y negro. El trayecto de la cámara se vuelve lento y reposado, dando espacio a la sobreexposición de flores en el agua, estremeciendo su reflejo en la superficie.



Envío 15 (2009), realizada a color y con una duración de dos minutos y cuarenta segundos, reproduce un viaje por la carretera y luego por la ciudad de Santiago. Las micros amarillas, la indumentaria y arquitectura de la ciudad dan cuenta de un espacio temporal anacrónico. Los movimientos de cámara se ejecutan en correspondencia con los desplazamientos que realizan los medios de transporte. Muñoz filma aquella saturación de símbolos dispersos que se presentan al exterior. El tránsito de personas y animales que recorren las calles parecen disiparse por el reflejo enceguecedor del verano. El recorrido termina por ceder a un tiempo indistinto, la imagen se comienza a suspender, a ralentizar igual que el transporte cuando se detiene.

Envío 23 (2010), filmada en blanco y negro con una duración de cinco minutos y cuarenta segundos, proyecta la imagen panorámica de un bosque que rápidamente cede a la fragmentación en detalles. Telarañas, troncos, hojas y hongos, son puestos a disposición entre aceleraciones e imágenes fijas, como si la magnitud del espacio consumiera la exploración, filtrando qué y cómo observar. Lo que parece hallarse fuera de la frondosidad se concentra ahora en un exterior seco y opaco. Calles, personas y locales comerciales son registrados por esa mirada que no busca organizar el espacio narrativo, sino que se deja llevar por él. Entre luz y oscuridad, entre blanco y negro, no existe una preponderancia de un color sobre otro, ambos se superponen dejando que se filtre la luz por los orificios de las ramas al mismo tiempo que se condensa la imagen entre las sombras.



Envío 29 (2013), realizada a color con una duración de seis minutos personifica el rostro de una mujer sentada en las afueras de su casa. Los primeros planos evidencian aquellos surcos acumulados por los años, mientras que los planos generales nos presentan un horizonte limitado. La cámara se despliega en una búsqueda por capturar la imagen de un hombre que trabaja la tierra, por momentos las imágenes se desenfocan como quien mira velozmente buscando algo. Los movimientos de las plantas estimuladas por el viento forman parte de la escena principal por varios minutos. Un caballo se pierde entre la vegetación y la aparente sequía. Retornamos al inicio, la imagen de la mujer y sus manos manchadas por el barro mientras da forma a un recipiente bajo un cielo ladino.

Desde el año 2001 Muñoz realiza películas en formato 16 mm exhibidas fundamentalmente en un contexto cinematográfico experimental y de no ficción. Su filmografía está compuesta por producciones como: *El Cortijo* (2001), *East End* (2002), *Envíos* (2005- 2017), *Villatalla* (2011), *Strata Of Natural History* (2012) y *Puchuncaví* (2014-2017), proyectadas en diversos festivales: el Arsenal-Berlín, Xcèntric CCCB Barcelona, el Festival de Cine de Nueva York, el Rotterdam FF Spektrum, el Festival de cine de imágenes de Toronto, el Festival de cine de Media City en Ontario, Canadá, Palais de Glace Buenos Aires, Festival Internacional de Valdivia, Videoex Zürich entre muchos otros².

La imagen «experimental»³ que elabora la cineasta chilena radicada actualmente en Zúrich, tiene su origen en el estudio fotográfico desarrollado entre 1993 y 1994 en la Universidad de Chile. El proyecto química fotográfica a cargo del profesor Nicolás Yutronic, de la Facultad de Ciencias, formaba a los estudiantes en una labor autónoma de revelado análogo donde se realizaban emulsiones foto-sensibles alternativas, y creaciones de diferentes soportes para imprimir las imágenes fotográficas. Muñoz diversificó la potencia de las soluciones de contacto gracias a los trabajos descubiertos de Anna Atkins (1799-1871), con su libro *British Algae: Cyanotype Impressions* (1843), los paisajes y retratos de *Pictorialistas* (1880) y las producciones de docentes y alumnos de la facultad como Enrique Zamudio, Reinhardt Schulz y Fernando Orrego. En ese entonces la artista utilizaba una cámara de 35 mm con la que reproducía negativos de diferentes tamaños y formatos, sin embargo, su interés no precisaba del resultado final, sino de los procedimientos de intervención y materialidad de la imagen fotográfica. Años más tarde y tras recibir el premio Henri Matisse de la Embajada Francesa, –al egresar de la carrera de Artes Visuales en Chile– Muñoz realiza una residencia en Francia donde comienza un proceso de autoformación cinematográfica, sumergiéndose en catálogos, libros de teoría de cine y visionado de películas experimentales. Más tarde en Londres,

descubre las películas de Ute Auraund, Helga Fanderl y Roberto Beavers, quienes serán determinantes en su propia filmografía.

Los *Envíos* realizados en 16 mm son películas silentes que permiten interactuar con el medio material de la imagen representada, y el sonido del proyector en la sala de cine. Coexiste a la vez, un ejercicio individual que permite reconstruir una escena siempre distinta en el imaginario de quien visualiza un sin sonido. Mientras observamos la proyección emanan los recuerdos sobre aquellos lugares comunes que el cortometraje mantiene oculto: el sonido del viento, las pisadas que crujen en la tierra, el paso del tren o el ruido de la ciudad, la vibración del mar cuando rompen las olas, las conversaciones entre amigos, la música que bailamos. Una correspondencia que no solo transita lo privado de su enunciación –porque va dirigido y enviado a una persona en particular– sino que, al mismo tiempo, es proyectada al público, Muñoz comparte su exploración interior, configurando un archivo abierto. Este reemplazo del sonido externo –un espacio de manipulación semántica y afectiva– a uno esencialmente intrínseco que surge de la memoria, permite percibir estos cortometrajes como una constatación del espíritu e impulso de la cineasta por producir una interacción, no solo con el soporte análogo, sino también con una imagen cinematográfica que hace eco de la indistinción de las fronteras entre el espectador y el relato.

En el texto *Planificando de forma visual. Notas sobre «cine personal» y «cine industrial»* (2020) editado por Carolina Martínez, Maya Deren declara de manera introductoria la relevancia del medio visual en detrimento del sonido manifestando que este último impide mostrar un estado honesto de la mente:

Quizás el mayor halago que he recibido en relación a esto, fue el de un niño de trece años que había visto Meshes of the Afternoon (1943) que, oyendo por casualidad a sus padres hablar de su sorpresa por no haber echado de menos sonido o diálogo, les explicó –con esa rotundidad que a veces tienen los niños que a uno lo deja frío– «¡Oh, esas cosas nunca ocurren con sonido!». Con esa afirmación, él me reafirmó en que creando una experiencia filmica que era muda por naturaleza, había usado el silencio de la cámara como un factor positivo más que como una limitación por falta de sonido
(Martínez, 2020, p. 4).

Esta revelación para la cineasta norteamericana significó situar la imagen como el dispositivo central. Del mismo modo, *Envíos* se articula mediante estrategias intuitivas que ceden espacio a primeros planos de rostros y extremidades del cuerpo, tránsito de superficies, sobreexposiciones, aceleraciones y movimientos ralentizados, una estructura compositiva que tiende por sobre todo a privilegiar los movimientos erráticos de la cámara como si fuese una extensión del cuerpo y de lo que la propia Muñoz hace eco «mi cámara se mueve conmigo al ritmo del viento, de los animales o de las voces que escucho» (Algarín, 2017, p. 41). Al pensar en las imágenes que filma, y las cosas que son mudas por naturaleza, la potencia en los detalles se abre camino. La ausencia del sonido parece no intervenir en la secuencia de representaciones que enunciamos mentalmente cuando recordamos, el sonido toma una forma accesoria y difusa que se adhiere

posteriormente a una memoria fuera de campo. Cohabita una relación medial con el mundo, que tiende a lo sensible más que a lo racional, haciendo repercusión en aquellos detalles que implican un discernimiento de ciertas texturas: la luz crepuscular que se filtra por las cortinas, los viajes en auto mirando por la ventana, buscar el sol en otoño, los juegos en la plaza, los días de lluvia, lo que soñamos y rumiamos cuando estamos solos. Quizás a esto se refiere Maya Deren cuando inmortaliza la reflexión sobre aquellas cosas que ocurren sin sonido, quizás esta sea la forma en que concebimos la belleza y que Susan Sontag describe de forma tan precisa «Lo bello nos recuerda a la propia naturaleza –lo que está más allá de lo humano y lo creado–, y por ende estimula y profundiza nuestro sentido de la mera extensión y plenitud de la realidad, tanto la palpitante como la inanimada, que nos rodea a todos» (Sontag, 2007, p. 30).



Envío 29, 2013, Jeannette Muñoz

El proceso creativo de *Envíos* refleja esta percepción sobre el detalle, el fragmento, la inmersión y sensualidad de la imagen que es guiada por el desplazamiento de la cámara, –panorámica, horizontal o vertical, profundidad, travelling, etc.–configurando un espacio dinámico que permite sentir y tocar el retrato que realiza para cada destinatario. Uno de los trabajos realizados por la investigadora argentina Irene Depetris Chauvin sobre la cultura háptica –concepto formulado por Laura Marks (2000)– explica cómo en la visualidad óptica el ojo distingue los objetos desde una distancia lo suficientemente lejana que los comunica como formas en el espacio, mientras que la visión háptica, en palabras de la autora: «En contraposición a esta separación entre el cuerpo del que ve y el objeto, sería un modo

más cercano de mirar, ya que tiende a moverse sobre la superficie, antes que zambullirse en una profundidad ilusoria que no busca tanto distinguir formas, sino discernir texturas» (Depetris, 2017, p. 146). Esta exploración táctil de la mirada podría traducir las interacciones sensoriales que construye Muñoz a partir del fragmento. Una reflexión que aborda las posibilidades de la imagen para habitar una hebra de tiempo y espacio intensificando la ilusión de traer al presente los registros del pasado. Estas particularidades del medio proporcionan una extensión temporal de la mirada, selectiva y fugaz, que realza el contacto sensible con el entorno. «Se trata entonces de una mirada más íntima que reduce la distancia y confunde *observador* y *superficie observada*.



Envío 3, 2005, Jeannette Muñoz

Este tipo de visualidad háptica refuerza el tipo de vínculo entre sujeto y paisaje que, a su vez, se traslada a la relación entre espectador e imagen» (Depetris, 2017, p. 146). La experiencia visual que proyecta Muñoz se vuelve sintomática no solo por las imágenes que captura, sino que también a partir del tejido poroso que posee el dispositivo análogo, el cual parece ser fundamental en esta transferencia de experiencia que permite demorar la mirada sobre los objetos y los cuerpos que registra. La textura sensible del soporte supone una inmersión afectiva, un 'entre lugar', material y sensorial que subvierte la traducción dinámica y transparente de las imágenes.

Si bien es en el cine experimental donde el dispositivo análogo ha tenido –tanto en el pasado como en la actualidad– un espacio privilegiado, contrario a otros tipos de cine que han decidido volcarse en su mayoría a la producción de imágenes digitales, los factores que inciden en la permanencia del soporte pueden ser diversos. Por un lado, existe una estrecha relación con las posibilidades de exploración que ofrece el medio en términos de color, sonido, textura, e intervención plástica de los fotogramas; pero existe también una posibilidad nostálgica y perceptiva con una imagen o materialidad del pasado, con el cine y las cámaras de antes, con la autonomía del contenido y procesos cinematográficos que se resisten a la hegemonía de un cine comercial y tradicional.

Por su insistencia en la textura y no en las formas, por su precariedad, cada plano señala algo que no se ve completamente, no sólo porque la imagen está fuera de foco o porque los objetos queden fuera de campo, y eso provoca el buscar atisbos de eventos que se sitúan más allá del plano, sino porque esa porosidad o límite sugiere algo todavía no actualizado, como una promesa de algo que está por venir (Filho & Gonçalves, 2012, p. 82).

Este tipo de herramientas cinematográficas trazan vías alternativas de presentar afectos y configurar nuevos espacios y sujetos de inscripción. No es casual que el propio dispositivo sea un aparato que se construyó en el pasado con el objetivo de preservar aquellas reminiscencias sensibles, intuitivas y pasivas, presentes en las escenas familiares o home movies. Una exploración no solo del medio análogo sino también de memoria cultural y sensorial del espectador que se traduce en un modo de cognición y significación de recuerdos que emergen de aquellas imágenes depuradas por el tiempo. En este sentido, las investigadoras Irene Depetris Chauvin y Natalia Taccetta plantean sobre el giro afectivo y las artes visuales que específicamente en el cine:

Nociones como paisaje afectivo permiten pensar tanto la relación entre experiencia y escritura filmica, como entre la materialidad y la textura cinematográfica (...) Así, desde una impronta deleuziana, el mapeo afectivo que se escenifica en el cine privilegia un análisis de la dimensión de la corporeidad en la experiencia errática y una subjetividad descentrada que se funde con la experiencia de la autora/espectadora (Chauvin & Taccetta, 2017, pp. 364-365).

La exploración de los afectos que devienen de la textura del dispositivo permiten reconstruir un contacto más sensible y corporal con los objetos y las imágenes. De esta forma *Envíos* se conciben como un viaje temporal por la memoria de Muñoz, un viaje que se corresponde con el tránsito de la carta cuando es enviada y la velocidad de la cámara. La expresión de un afecto, donde la repetición de los objetos, personas, animales y vegetación habitan un estado de rodaje infinito. El tiempo, al igual que el presagio, funciona a la vez cronológica y anacrónicamente, estableciendo una relación paradójica entre la repetición y la diferencia que define aquella realidad fragmentada que manifiesta la percepción subjetiva del individuo.

Si la imagen condensa tiempos como aquello que desborda el tiempo pacificado de la narración ordenada, el anacronismo sería entonces el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad, y la sobredeterminación de las imágenes. Establecer una epistemología del anacronismo

El montaje de las imágenes y su relación con el tiempo deviene de una reconstrucción cargada de memoria, restos y ruinas siempre anacrónicas. La fijación en el detalle, la fragmentación y el ritmo en los cortometrajes que ensambla la cineasta, suponen un ejercicio inteligible e introspectivo de aquellos eventos que emergen de la propia reminiscencia, de una imagen que excede y cuestiona la visión del espectador, en tanto la imagen no es total, sino un trazo singular y dialéctico de diferentes temporalidades.

Envíos representa la exploración estética del formato análogo y epistolar que permite transmutar la realidad y ampliar las posibilidades del cine. Una reflexión sobre el formato que resiste el paso del tiempo y la carta como reproducción infinita de la idea del cine como escritura. Uno de los eventos más significativos mientras investigaba la obra de Muñoz, fue descubrir al interior del libro editado por Francisco Algarín que cada una de las cartas filmadas eran enviadas junto a una postal. Un acto casi performativo, se pronuncia mediante la relación simbólica de la película –silente y sin texto– con el fragmento escrito. Las postales son una referencia textual de lo que aparece en la película, un juego de palabras trazadas sobre dibujos que revelan parte de aquellos

supone considerar una triple relación entre imagen, historia y temporalidad, donde el anacronismo desorganiza el tiempo lineal y lo muestra en su carácter impuro, es decir como memoria; desorganiza la escritura cronológica y la convierte en una poética (Didi-Huberman, 2006, p. 19)

recuerdos que el receptor verá reproducido. Cada *Envío* anexa un mensaje postal que si no coexistiera dentro del libro no podríamos considerar como parte de la obra. Un mensaje escrito anterior al visionado de la grabación –para los receptores materiales de la correspondencia– interviene como imagen mental que traslada la memoria hacia ese lugar común e interior que sugiere la belleza de los detalles. La cualidad de la memoria filmada como referencia artificial a un recuerdo que falta, se corresponde con los planteamientos de Raúl Ruiz en *Poética del cine* (2000), sobre la imagen cinematográfica como manifiesto de una dimensión de la vida cotidiana que a menudo pasa desapercibida al ojo humano o permanece inconsciente producto de la costumbre. Ruiz describe esa inmersión en el inconsciente fotográfico como la entrada en un estado hipnótico u onírico:

Las imágenes despegan del aeropuerto que somos nosotros, y se van volando hacia la película que vemos. Somos de repente todos los personajes del film, todos sus objetos, sus decorados; vivimos aquellas conexiones invisibles con la misma intensidad que la secuencia visible (Ruiz, 2000, p. 136).

Desde la intimidad y la libertad de capturar lo que acontece en el mundo, Muñoz le concede tiempo y espacio a la arquitectura del paisaje y la geografía de los cuerpos. Una exploración siempre dinámica y múltiple que organiza en capas o estratos, percibidos por el espectador como fragmentos en permanente construcción. Una búsqueda intensa y misteriosa de la cineasta es percibida en los fotogramas que, como testigos no podemos vislumbrar en su totalidad, pero atesoramos y comprendemos a través de los sentidos.



Es fascinante descubrir que habitas precisamente lo que estás tratando de filmar y ahí cambia la perspectiva, se vuelve parte de ti o tú eres parte de aquello. Es una actitud que evita crear jerarquías colonizantes o autoritarias. Es que vivimos en una interconexión maravillosa y precisamente por ello me siento sumergida en algo y no puedo separarme y pensarlo sin esta interacción.

(Comunicación personal con Jeannette Muñoz, Julio 2020).

Los cortometrajes que realiza Muñoz son registros de aquellas experiencias sensibles con el mundo que la rodea. Una estética de lo fragmentario que retrata y conserva la imagen sincronizada a destiempo en su cámara Bolex. Cada rollo contiene un paisaje distinto que se descifra a partir de los detalles, lo que su mirada expresa cuando trae al presente la densidad de los gestos y su inmersión. Las correspondencias que envía van renunciando al rastro material para ser traducidas en afectos. Lo privado de su enunciación es lo que entenece, un regalo que se abre a lo público para habitar una memoria que ahora es colectiva, transitable entre los márgenes y periferias que profundizan el rito autobiográfico de escribir una carta. Una atmósfera relacional, cotidiana e íntima se despliega en efímeros fotogramas, rastros de una naturaleza perceptiva que retiene con la sencillez y autonomía que define su impulso. Los *Envíos* son memorias en movimiento que Muñoz colecciona en pequeños formatos

análogos, imágenes que reproducen la usanza de perderse y la naturalidad de comunicarse con los otros, entre geografías desérticas y frondosas, entre la ciudad y el mar, las distancias se desvanecen.

Las posibilidades que expande el uso de formatos ‘experimentales’ para un cine subjetivo, que tiene a la emoción como parte constitutiva y rehúye del relato y la narración domesticada, solo será pesquisable con el tiempo. La senda abierta por ese largo etcétera de autores/as invisibilizados por el circuito de grandes producciones sigue su trazo en Muñoz, aunque no tenga sentido repetir, porque justamente si depende de lo íntimo, debe tener como condición su imposibilidad de replicabilidad. Para finalizar, expreso con alegría que esta investigación está condenada a ser incompleta, porque seguramente Muñoz, quizás incluso en este mismo momento, está filmando una nueva carta.

Notas

¹ Este ensayo fue publicado originalmente en La fuga.

²La fuente más reciente –a la que tuve acceso– sobre el proceso cinematográfico que realiza la artista es la publicación del libro *Jeannette Muñoz. El paisaje como un mar* (2017), editado por Francisco Algarín Navarro de la asociación Lumière, el cual contiene entrevistas, artículos, y fotografías, pero también cartas y postales enviadas a Muñoz por algunas figuras como Helga Fanderl, Ute Aurand, Silvia das Fadas, y Jonathan Schwartz, las cuales transcriben de manera afectuosa y radical el imaginario sensible y creativo de Muñoz. A partir de la entrevista realizada por Vanesa Agudo, Francisco Navarro y Blanca García titulada *Las piedras pueden ser pan y la arena azúcar*, es posible dar cuenta de una sucinta, pero necesaria biografía sobre la cineasta.

³«No sé si se le puede denominar un tipo de cine. Creo más bien que es una actitud artística. Es mi manera de hacer cine. Es además autodidacta con muchas influencias de todo tipo. La vida misma se va entretejiendo en mis películas y en la forma de filmar por eso nunca nada se parece a lo anterior siempre está en transformación. Para mí misma es mucho más interesante de esta forma. Mi trabajo es muy ecléctico, no he definido un estilo, pero sí una actitud». (Comunicación personal con Jeannette Muñoz, Julio 2020).

Bibliografía

Martínez. C. (2020). Planificando de forma visual. Notas sobre «cine personal» y «cine industrial». En *El universo Dereniano. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren*. Ed. Artea.

Depetris. I. (2017). Una poética del caminar. Desplazamientos, dimensión háptica y afecto en Andariho. *Toma uno*, (número 6), pp.146

Depetris. I. y Taccetta. N. (2017) Giro afectivo y artes visuales. Una aproximación interdisciplinaria sobre América Latina. *Imagofagia*, (número 16) pp. 364-365

Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Flatley, J. (2008). *Affective Mapping*, Cambridge: Harvard University.

Navarro. F. (2017). *Jeannette Muñoz. El paisaje como un mar*. Asociación Lumière.

Ruiz. R. (2000). *Poética del cine*. Santiago: Sudamericana.

Filho. R. & Gonçalves. O. (2012). Reconfigurações do olhar: o háptico na cultura visual contemporânea. *Visualidades volumen 10*, (número 2), pp. 82

Sontag. S. (2008). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Buenos Aires: Debolsillo.

Turquier, B. (2005). ¿Qué está experimentando el cine experimental? Sobre la noción de experimentación en el cine de vanguardia estadounidense (1950-1970). *Trancés: Revue de sciences humaines*, (número 9), pp. 13-21.

Filmografía

Envío 1 (Jeannette Muñoz. 16 mm, color, silente, 1', 2005)

Envío 6 (Jeannette Muñoz. 16 mm, color y b/n, silente, 6'10, 2007)

Envío 13 (Jeannette Muñoz. 16 mm b/n, silente, 2' 10, 2009)

Envío 29 (Jeannette Muñoz. 16 mm color, silente, 6', 2013)

Lo fantástico y lo técnico acerca de la abuela Josefina¹

Por Camila Rioseco (Chile)



Nona. Si me mojan, yo los quemo, 2019, Camila José Donoso

La transformación en la vida diaria es un proceso delicado de ver. En general, podemos verla cuando nos sentamos a presenciar fenómenos cotidianos que conocemos de antemano. Por ejemplo, el paso del día a la noche, el de un cielo despejado a nublado, o incluso podemos ver en los niños cómo cambian de estado anímico cuando están enfermos. Sin embargo, algo siempre permanece invisible, aunque cambiemos el método de observación, hay algo que, por más que se manifieste en la realidad, parte de su materialidad queda escondida detrás de un marco al cual no tenemos acceso. Misterio.

En los estudios del cine y la fotografía se llama opacidad técnica a ese espacio de una cámara que no se puede explicar cómo funciona, sabemos que son indicios luminosos de la realidad que quedan plasmados en un plano bidimensional que está en la oscuridad, pero no podemos saber en detalle qué sucede ahí dentro. Con lo cómico es similar, no podríamos decir que

conocemos de dónde nos sale el gatillante de la risa, o de una sonrisa, lo que queda en positivo es el registro sonoro y táctil de una impresión sobre el cuerpo.

La película *Nona. Si me mojan, yo los quemo*, provoca esta impresión sobre nuestras memorias. Desde mi propia experiencia, recuerdo que verla fue una actividad que no pude terminar de una sola tirada, porque la primera vez no supe de qué iba, y luego, la segunda, fui entendiendo su mezcla de géneros y procedimientos, de los cuales muchos de ellos están semi velados entre plano y plano. Sus personajes principales son medio histórico-reales, y medio de ficción. La protagonista, la misma abuela de la directora, es un personaje que puedo imaginar en la vida real de manera fácil, creo que es por ella que la vi hasta el final, sin embargo, sus varios elementos extraños e indeterminados tienen un marcado interés para la crítica.



Fue rodada en dos procesos distintos, el primero en 2015 y luego en 2018. Su producción cuenta con el trabajo de la montajista Sophie França, fiel compañera en el cine de Ignacio Agüero.

Las películas anteriores de la directora fueron *Casa Rosbell* (2017) y *Naomi Campbell* (2013), cuyos personajes principales eran personas trans. No es primera vez que Josefina Ramírez, la nona, aparece en un filme de Donoso, también trabajó con ella en la última nombrada, donde conversa entretenidamente con la protagonista, Paula Dinamarca, quien, a su vez, aparece también en esta película como amiga acompañadora, después de que Camilita (Donoso) se va y deja sola a su abuela.

La historia comienza durante el viaje en auto en el que Josefina sale de Santiago para ir a Pichilemu, ciudad a la que llega en forma de

castigo, y/o protección, luego de haber preparado una molotov para lanzar e incendiar la camioneta de su ex amante acosador. El resto de la película se desarrolla en el día a día de su vida en la zona costera. Al principio, durante el viaje en auto, se instalan en la imagen filtros que recuerdan la textura y porosidad de películas en formato Súper 8, las cuales además aparecen deliberadamente en estado de deterioro y a punto de entrar en combustión química. Este procedimiento es reiterado en los momentos que la historia muestra otras elipsis, o sintetizaciones del paso del tiempo diegético.

El fuego es el elemento que entrega a la película su atmósfera tan extraña, que se percibe como parte de las incoherencias manifestadas en la narración. El fuego aparece en el racconto como una manera unir el argumento que fluye por un criterio de

asociación libre. En cierto punto, Josefina aparece como una señora, quizás enferma, que esconde las posibilidades de que veamos su fuerte tendencia pirómana, pero esta lectura del personaje está dentro del carácter indeterminado de la trama, que juega con el humor negro y deja de darle importancia a la lógica narrativa. Mientras todo esto se va sucediendo, lo visual y los elementos de la puesta en escena y el montaje, toman el lugar más relevante del plano.

A grandes rasgos, el fuego en el cine chileno actual es un elemento que aparece repetidamente en las imágenes de películas como *Tarde para morir joven* (2018), de Dominga Sotomayor, *Ema* (2019), de Pablo Larraín, y *Visión nocturna* (2019), de Carolina Moscoso, con las cuales también comparte, en distintos grados, el interés por el juego visual y plástico realizado tanto en la puesta en escena como en la sala de montaje.

Al parecer esta película promueve una mirada donde la complejidad técnica utiliza varios conceptos del cine contemporáneo, entre los cuales se presenta la indeterminación epistémica, que es cercana al género del falso documental, pero desde una nueva estética; también las nuevas materialidades, donde la imagen está impregnada de elementos sensoriales y táctiles, en forma de piel, pelo, ojos, boca, voz, y cuerpo, así como también de los colores primarios y el verde. En relación a lo convencional, o arquetípico, hace uso de imágenes e ideas del género de hadas, lo que quizás es una forma de homenajear a una abuela que contaba cuentos como el de la Caperucita Roja.

Notas

¹Este texto fue publicado originalmente el 23 de octubre de 2020 en El Agente Cine.

Nada sobre nosotrxs será hecho sin nosotrxs

Entrevista a Camila de Moraes¹

Por Esmeralda Reynoth (Honduras)
*Hondureña viviendo en Argentina. Trabajó
en la productora audiovisual de la
Universidad Nacional de Tres de Febrero. Se
desarrolla como crítica cinematográfica,
colaborando con revistas culturales
independientes y otros medios.*

Mientras preparo esta entrevista, escribo: no hablaremos de la luz, del cuadro, del plano o de la presencia de las calles portoalegenses y los recorridos incómodos a cámara en mano. No hablaremos del filme en ausencia de lo que significa precisamente este momento histórico. Como dijo Camila, amerita hablar sobre cómo el cine es una herramienta de transformación social comprobada, una herramienta política que puede acusar y ajusticiar (para bien o para mal). No hablaremos de herencias de lenguajes cinematográficos, pues no es en vano insistir sobre lo que, aunque nos gritan a la cara, no escuchamos. Así, en esta entrevista el cine se ubica desde un anillo de fuego que apela a lo humano y que exige un espacio.

ER: Camila, ¿cómo estás? ¿Dónde estás hoy, en Porto o en Salvador? ¿Cómo estás viviendo estos días de pandemia? ¿Cómo se vive el panorama?

CdM: Estoy en Salvador. Como sabés, nací en Rio Grande do Sul, Brasil, pero hace diez años que vivo en el noreste del país, en Bahía, una región, clima, gastronomía y cultura muy diferente. La situación en Brasil está muy grave, muchas muertes por la falta de condiciones para el tratamiento. La crisis política que solo logra agravar nuestra realidad y quién más sufre es la población pobre y negra. La desigualdad está cada vez más acentuada. Son días muy tristes, de mucha impotencia y miedo. Hay muchxs que saben que los números para nosotrxs no son solo una estadística, sino nombres y apellidos, que son familias destruidas. Nadie sabe lo que nos depara el futuro, por eso estamos pensando en nuevas posibilidades para actuar dentro de nuestra área de convivencia y proponer cambios. Soy consciente de que lo que hago es un 1% de esa cantidad, pero hay que hacer algo y estos días los estoy viviendo así, con encuentros *online* constantes en donde pensamos en nuevas formas de actuar dentro del audiovisual brasileño y sobre todo compartiendo conocimientos y aprendizajes a través de la vida, *webinars* y encuentros constructivos entre gestorxs culturales, artistas y estudiantes.

ER: Viene todo al caso. Te conocí en 2019 durante el Festival de Cinema de Gramado. En cuanto nos presentaron, recuerdo que me dijeron: «es Camila de Moraes, la segunda directora negra en llegar a salas comerciales en Brasil». Si digo la verdad, me quedé un poco chocada, porque, en primer lugar, toda esa lista de etiquetas dejó de lado a la directora de cine a secas (como todas las demás) y, en segundo, puso en evidencia un racismo integral de la sociedad brasileña. Sentí que, si bien había un orgullo en reivindicar tu posición y militancia, parecía haber cierta impunidad. Un país de población mayoritariamente negra, hasta la fecha, apenas puede mencionar a Adélia Sampaio con su filme *Amor Maldito* de 1984 y a vos, dos mujeres negras que llegan a los cines. Entonces me interesa comenzar por eso, estás atravesada por todas esas categorías que, si bien son una militancia (repito), también demuestran eso otro...

CdM: Es así. El racismo estructura la sociedad en Brasil. Los negros pasamos por esto todo el tiempo. Vivimos en este racismo de piel. Lo que está pasando en este momento es que ya no se puede negar una sociedad racista y el reflejo que tienen estas acciones en la construcción del país. Hasta la actualidad, que solo dos mujeres negras directoras de un largometraje hayan logrado llegar al circuito comercial es el reflejo del racismo integrando también el audiovisual. Pero el momento de la consciencia ya fue impuesto, ahora es momento de ir hacia la práctica, de hacer cambios; ya es hora de que los profesionales negros tengan las mismas condiciones de trabajo en el sector, con condiciones económicas, con dignidad. Entonces, es eso, mi trayectoria sirve para reconstruir la memoria, perforar el sistema y abrir espacios para que más profesionales parecidos a mí, de piel negra, actúen en los espacios que quieran estar, con toda la dignidad que merecemos tener.

ER: Justamente de eso se trata esta pregunta, y es que, en 2017, llevaste adelante ese filme tan importante para tu carrera, que fue también tu tesis como periodista, *O Caso do Homem Errado*, un documental sobre el caso de Julio César de Melo Pinto² con el que llegaste a salas, mismo que fue presentado en un número enorme de festivales, ganador de varios premios y, además, uno de los cinco filmes seleccionados en 2019 para representar a Brasil en los Premios Óscar. ¿Cómo nació el seguimiento de ese caso y cómo es llegar con esta película a estos espacios?

CdM: Voy a compartir con vos la trayectoria de la película, los lugares por los que pasamos, los premios y nominaciones de nuestro recorrido, que es de gran importancia para lo que queremos decir. Nos encontramos haciéndolo hasta hoy. Trabajamos duro para que la película llegue hasta aquí y más.

Durante la universidad, en 2008, junto con quienes son hoy el equipo del filme, tuvimos el interés de convertir esa historia en un cortometraje. Nos tomó años sacar esa idea del papel. Probamos avisos públicos, patrocinios, una campaña de financiación colectiva, y no fue hasta que nos asociamos con una productora de cine independiente en Porto Alegre, llamada Praças de Filmes, que grabamos en 2016. Hasta ese momento, todavía la propuesta era hacer un cortometraje. Es importante señalar que la comunidad negra del estado de Rio Grande do Sul apoyó mucho la producción de esta película, incentivando y colaborando económicamente.

Por eso, durante la edición, de alguna manera, no era suficiente que el documental quedara como un cortometraje. Entonces, se convirtió en lo que es hoy, un largo. Así, en mayo de 2017, para el estreno, luego de un largo camino para poder tener sala, marchamos en Porto Alegre desde el centro de la ciudad al cine con carteles que decían: «Las vidas de los negros importan». Luego de esto, queríamos hacer un circuito de festivales e invertimos todo lo que teníamos en inscripciones. Nuevamente la comunidad negra nos apoyó económicamente para que esto fuera posible. Sabíamos que no sería fácil, pero realmente durante este proceso nos dimos cuenta de lo racista que es el medio audiovisual. Así que, a partir de este conocimiento y de entender que el sistema nos quiere afuera, armamos una estrategia potente para poder enfrentarlo y finalmente llegar a lo que queríamos, el circuito comercial en 2018, al cual llegamos de forma totalmente independiente. Circulamos en Brasil, tuvimos debates poderosos y resonantes que vivimos hasta hoy; vivir esa trayectoria no tiene precio. Fue y ha sido una gran experiencia de aprendizaje. Porque fue darnos cuenta de que ese 1% que proponemos para el cambio, cambió un poco la estructura. Llevamos años trabajando en esta propuesta porque creemos en la necesidad del diálogo con diferentes sectores y, por suerte, hemos visto un resultado positivo a pesar de que hablamos de una realidad cruel como lo es el exterminio de personas como yo, gente negra.

ER: A propósito, el paralelismo entre el caso de Julio César, asesinado a manos de la policía, y el reciente caso en Estados Unidos de George Floyd es muy grande. El racismo no es algo del pasado, sino, al contrario, está más presente que nunca. ¿Cómo interpretas lo que está pasando respecto del Black Lives Matter?



La detención de Julio César de Melo Pinto. Fotografía de Ronaldo Bernardi — Zero Hora

CdM: Es esto, ¿no? El racismo para nosotros los negros nunca ha dejado de ser fuerte, cada 23 minutos en Brasil es asesinado un joven negro. El punto es que ahora todo el mundo y no solo los negros están hablando de eso, por eso se convirtió en un problema global. El racismo está siendo filmado, lo hacemos aquí y allá, y aunque necesitamos hablar de estas prácticas violentas, sobre cualquier cosa, necesitamos que dejen de ocurrir, porque de lo contrario voy a seguir repitiendo que cada 23 minutos una persona negra es asesinada en Brasil. Para cambiar esta realidad, necesito que vos, tu familia, las personas que trabajan para la revista sean aliados en esta lucha para combatir el racismo mundial, que sean escudos de las personas negras, que las oportunidades sean hechas para todas las personas. Que ni yo ni ninguna persona negra necesiten independizar sus producciones a raíz de políticas racistas; para que sea una decisión propia, en tal caso. Debe ser así, si cada uno hacemos el 1%, tal vez algún día podamos llegar al 100%.

ER: ¿Cuál es la estrategia de autodefensa (si es que la hay) desde el cine y la militancia negra en Brasil?

CdM: Nuestra estrategia siempre ha sido abordar el problema, mantenernos unidos para mantenernos firmes y desde nuestros ideales actuar en cualquier ámbito. Por nuestra parte, tenemos una escuela de cine negro (no el género, claro), allí trabajamos bajo una metodología propia que nos hace presentar y pensar otra mirada a quienes integramos este mercado tanto como al público en general que no necesariamente está involucrado en y con el cine o audiovisual.

ER: Sobre esto, me interesa saber qué pensás acerca de la apropiación cultural: blancxs hablando de historias de negrxs...

CdM: Es necesario entender «que nada sobre nosotrxs será hecho sin nosotrxs». Las personas blancas pueden y deben ser aliadas en las causas de la lucha negra, pero no tienen por qué contar nuestra historia, sobre todo porque no saben lo que siente una persona negra porque no viven esta realidad en su piel, ¿entendés? Entonces, aliadxs en la lucha, sí, pero usurpadores de nuestra historia, no.

ER: Totalmente, esa relación de superioridad es sumamente violenta. Camila, viniendo hacia acá, actualmente estás trabajando en un proyecto llamado *Nos Somos Pares*, una serie de ficción sobre mujeres negras. ¿Cómo es para vos esta alianza entre el género y la raza en el actual contexto cinematográfico? ¿Qué tipo de feminismo se articula?

CdM: Trabajo desde mi realidad, buscando provocar reflexiones sobre los temas que considero importantes para ser discutidos por un grupo más grande que el grupo con el que vivo, porque creo que el audiovisual amplía esa voz y las visiones. Soy una mujer negra y creo que es necesario tener imágenes de este género y raza incluso para poder ayudar en la construcción de la identidad de otras personas. De ahí, la creación de esta serie *Nos Somos Pares*, en la que se ven diversas mujeres negras sin estereotipos. Entonces, esta alianza entre género y raza para mí es muy importante. Hay un movimiento fuerte dentro del escenario cinematográfico para que este grupo también pueda tener condiciones de expresión y trabajo. Son feminismos plurales que luchan por su espacio, por su representatividad, y es muy bonito ver y ser parte de esta transformación.

ER: ¿Cuál es tu motor a la hora de escribir y pensar en filmar?

CdM: Escribo sobre lo que me toca el alma, sobre lo que me gustaría compartir con más gente y para que se sientan conmovidos (de movimiento, de perturbarse). Pienso en formas de abordar el tema que les hablen a quienes están viendo el filme, desde la ética y respeto con el material, porque siempre llega el momento en el que no tenés más control sobre esa obra, por lo que el mensaje allí contenido debe transmitirse con mucha responsabilidad. Y es con esta mente que entro en el plató de grabación, tratando de que el proceso sea ligero, silencioso y armonioso, porque el proceso es fundamental y es el reflejo del resultado final.

El equipo de O Caso do Homem Errado



ER: Por último, aunque vivís en Bahía, tu cine nace en el sur brasileño, ¿cómo ves este momento del cine gaúcho contemporáneo?

CdM: A pesar de que Brasil vive una gran crisis política, la cultura no es valorada y el desmonte en la industria de cine está ocurriendo muy rápido, el cine gaúcho contemporáneo está en un momento de nuevas narrativas, y lo interesante es que cada vez más grupos están ocupando ese espacio que da el cine como una exigencia de la sociedad —que no tiene retorno—. Por ejemplo, El Cine Negro en Acción —nuestra escuela, que mencioné arriba— llega para eso, como un lugar en donde, desde la formación, se incentiva a más personas negras a trabajar en el sector audiovisual. Todo se conecta con todo, las nuevas narrativas traen consigo cambios políticos de base, pues la sociedad toda quiere sentirse parte, pero para eso necesita abrirse a que más grupos estén dentro, actuando.

Notas

¹Entrevista publicada originalmente el 8 de diciembre de 2020 en Correspondencias. En esta versión fue incorporado el lenguaje inclusivo no binario a pedido de la autora.

²Julio César de Melo Pinto fue un joven negro asesinado a manos de la policía militar en Porto Alegre el 14 de mayo de 1987. El filme se puede ver por Google Play fuera de Brasil y en la plataforma Loke dentro de Brasil.

La creadora que lo entendió todo

Entrevista a Ángeles Cruz¹

Por Paulina Vázquez (México)

Creadora multidisciplinaria. Licenciada en Artes Visuales por la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado «La Esmeralda». Artista visual. Cuenta con múltiples exposiciones individuales y colectivas. Colabora como crítica de cine en Luminicas, Filminlatino, Girls at Films, F.I.L.M.E. magazine y Fotogenia Podcast.

Nos falta entender que en la diversidad está la riqueza

Ángeles Cruz, 2018.

Últimamente he reflexionado sobre la capacidad creativa, la potencia que contienen algunas obras artísticas tanto como cinematográficas y su muy particular manera de conmover, cuestionar y visibilizar situaciones específicas. Una de mis conclusiones es que ese tipo de proyectos, producciones y sus resultados son auténticos, contundentes y profundos cuando sus creadoras y creadores son las únicas personas que pueden hacer ese trabajo específico, cuando nadie, absolutamente nadie más que ellas y ellos pueden realizar piezas de esa escala debido a sus subjetividades. Y este es el caso de Ángeles Cruz, un ser humano cuya labor artística no solamente es formidable, congruente, responsable y conmovedora, es también un contundente pronunciamiento que visibiliza realidades tan tangibles como el día y la noche. La tiricia (México, 2012), La carta (México, 2014) y Arcángel (México, 2017), son los cortometrajes que desglosan la realidad de múltiples vivencias que han marcado su existencia y al mismo tiempo tantas otras en las que muchas y muchos se reflejan en silencio.

Agradezco a nombre del equipo de mujeres que conformamos Girls at Films, la autenticidad, disposición y buena voluntad de Ángeles Cruz al concedernos esta entrevista.

Girls at Films: ¿Cómo fue que empezó tu interés por el cine y porque se volvió tu herramienta para comunicar?

Ángeles Cruz: Vengo de una comunidad muy pequeña donde no había luz eléctrica. Cuando yo era pequeña, vi una película que se llamaba *El Joven Juárez*. Durante quince años, fue la única película que vi. Pero eso me transportaba a otras cosas, yo nunca había pensado estudiar arte, quería ser ingeniera agrónoma, quería dedicarme al campo. Y después tuvimos que emigrar, primero a Tlaxiaco para estudiar, después a Oaxaca para seguir estudiando, ahí entré a una prepa de arte y ahí se cambió toda mi perspectiva, digamos.

Ahí empecé a estudiar teatro, después vine a la Escuela Nacional de Arte Teatral de Bellas Artes y allí empecé estudiando teatro y salí haciendo trabajos para cine como actriz. Hasta el 2011 es cuando empiezo a escribir

mis propias historias. Ruben Luengas, yo siempre le hecho la culpa a él porque estábamos haciendo un espectáculo para presentar su disco, que se llama *De Tiricia y otras historias*, escribimos unos monólogos, fuimos a Washington en la semana Mixteca y ahí platicando le dije: «es que yo también tengo la inquietud de contar algo que me trae tirisienta» y me dijo: «pues hágalo» y le dije: «no, pues es que nunca escrito nada, ni he dirigido nada, soy actriz», me dijo: «pues qué puede perder, ¿no? yo la acompaño, ¡hágalo!» y ahí empecé a escribir.

Le pedí ayuda a María René Prudencio, que es una gran amiga mía y considero que una gran guionista y entre las dos hicimos el guion de *La tiricia o cómo curar la tristeza* y ahí empecé a dirigir. Nunca había tenido ninguna inquietud más que ser actriz, hasta que tuve una historia que contar. A partir de ahí he seguido haciendo mis cortos como: *La tiricia o cómo curar la tristeza*, *La carta*, *Arcángel* y el año pasado acabé de filmar mi primer largometraje que se llama *Nudo Mixteco* y que estamos esperando que se estrene este año.

GaF: Maravilloso, y ¿cómo fue esta primera experiencia de dirigir?

AC: Pues fue muy natural, primero apliqué al IMCINE para el Proyecto de Cortometrajes Nacionales que había, nos lo dieron y pues me puse a estudiar (ríe). Yo como actriz llevo muchos años delante de las cámaras pero nunca había estado detrás, la verdad es que me ayudó mucho Felipe Gómez, que ha fungido como mi editor en los tres cortos y es un gran amigo que admiro muchísimo y pues nada, le empecé a preguntar cosas muy básicas del lenguaje cinematográfico, empecé a aprender ora si que de todos los amigos, a pedir ayuda, a crear mi propio concepto de la película, de lo que yo quería hacer.

Planeé cada emplazamiento, cada tiro. ¿Por qué? ¿Con qué? ¿Por qué esos colores? Me puse a estudiar muy fuerte antes de llegar al set. No quería llegar al set como una persona improvisada, quería estar muy preparada. Me daba miedo pues la responsabilidad de ser cabeza de un proyecto con mi historia, con los compañeros actores que hasta la fecha sigo trabajando con ellos, como Miriam Bravo, Sonia Couoh y Noé Hernández que han trabajado en mis tres cortos y que trabajaron ahora en el largo. Y siento que mi experiencia digamos que se dio de una manera muy suave, estuve rodeada de mucha gente profesional. Estuvo Lola Obando como asistente de dirección y Nacho en la fotografía, pero siento que lo pude lograr por todo el equipo.

Creo que el cine es comunidad, creo que se hace entre todos y yo me sentí muy acompañada en ese proceso y hasta la fecha sigo sintiendo ese proceso, entonces no siento que toda la carga recae en mí, sí siento que yo soy muy estructurada en el sentido de tener todo muy bien planeado, tener todos mis planos muy bien planeados, pensar mucho, ensayar, ir al lugar, visitarlo muchísimas veces, no siempre con cámara, me gusta mucho llegar y sentarme en los lugares, en las locaciones que ya escogí para escucharlas, para escuchar, para habitarlas, en la memoria inconsciente creo que se quedan muchas cosas y de esa manera empecé a planear mi visión total de la película. Me llevó mucho tiempo escribiendo. Escribir un corto, a veces la gente piensa que es muy fácil, para mí no lo es, no. A veces me puedo llevar un año de pensamiento y poderlo escribir a lo mejor en unas horas.



GaF: Claro, y además del mundo del cine, ¿hay algunas otras disciplinas o áreas artísticas en las que tengas interés en explorar o utilizar?

AC: Cuando cuando sólo trabajaba como actriz, pensaba que no me interesaba nada más que ser actriz, porque me apasiona el poder habitar otras historias de vida y otras cosas. Cuando empecé a escribir, pues me cuesta mucho trabajo, me sigue costando muchísimo trabajo, escribo muy lento. Creo que mi proceso es muy lento en ese sentido y dirigir igual me cuesta, llevo mucho tiempo pensando, pensando y pensando.

Creo que es un proceso muy largo de pensamiento. Me gusta mucho la música, soy una música frustrada de hecho (ríe). En la prepa estudié guitarra y piano pero me di cuenta de que me costaba muchísimo trabajo, de que era más machetera, digamos. Estar, estudie, estudie y estudie pero que no tenía talento, que soy una gran consumidora de música, que me gusta muchísimo, que me lleva a otros lugares, pero soy incapaz de hacerla. Entonces en ese sentido creo que seguiré en la actuación, en la escritura y en la dirección pero creo que eso para mí es muchísimo. Eso me llena el espíritu y creo que ahí es mi lugar.

GaF: ¿Estudiaste en un CEDART?

AC: Estudié en el CEDART Miguel Cabrera y ya de ahí emigré para estudiar en Bellas Artes.

GaF: *Ab, claro, como me decías prepa de arte, me imaginé. Yo también estudié en el Frida Kahlo y por eso me sonaba (ríen), qué interesante. ¿Cuáles son esos motivos que te provocan escribir, producir e interpretar esas historias que haces y no otras?*

AC: Mira, en general parto de la incomodidad. De una necesidad de hacer propias las historias. Yo empecé a escribir *La tiricia o cómo curar la tristeza* una vez que alguien muy cercano a mi familia me dijo así, en un lugar, viendo la televisión, en un día cualquiera: «yo fui abusada de pequeña.» Y me tomó de sorpresa. Yo no esperaba eso y de una persona de más de cuarenta años y sólo dije: «¿estás bien?», sin dejar de ver la tele. Lo recuerdo perfecto: «¿estás bien?» «Sí.» ¡Y ya! No pude decir nada, me sentí una torpe emocional de no poder contener o no poder decir algo o no tener una palabra de consuelo, de apoyo, me sentí muy mal.

Después, evidentemente, en ese momento no supe qué hacer y eso me quedó en la cabeza rondando, me empezó a quitar el sueño, me empezó a poner alertas, empecé a ver a los niños en peligro, empecé a inquietarme muchísimo. Esa inquietud me llevó a escribirlo. Digamos que *La tiricia o cómo curar la tristeza* es una respuesta a esa confianza que me otorgaron cuando me dijeron eso. Entonces, creo que escribo desde

ahí, creo que escribo desde lo que no me deja dormir, desde la incomodidad, pues preguntándome: ¿por qué suceden esas cosas?, tratando de entender. Creo que desde ahí parte mi escritura. Eso sucedió en el caso de *La tiricia*.

En *La carta*, en el pueblo, una noche que estábamos platicando, hablábamos de la homosexualidad y me dijeron: «Bueno, aquí hay hombres pero, ¿mujeres? eso no existe aquí.» A mí, en un principio, me dio risa y después me dejó rondando en la cabeza. Vivimos en pueblos tan machistas, tan misóginos que somos incapaces de reconocer las historias lésbicas de nuestras comunidades, que no pensamos que pueda ser posible el amor sensual y sexual entre dos mujeres. De ahí escribí *La carta*.

Arcángel, bueno es el caso de Patrocinia, que es una abuela de mi pueblo y que no tenía familia y que estaba en el abandono y que bueno, hasta la fecha me hago cargo de ella con una serie de apoyos y de amigas y de gente que estamos como contención, pero un lugar digno para que ella pueda vivir su vejez de la manera más amorosa posible, no había. En todos los lugares nos dijeron que no, tardamos seis meses en encontrar un lugar, en recuperarla en hospitales, entonces esta impotencia de ver la poca empatía que existe en nosotros como humanidad fue lo que me llevó a escribir *Arcángel*, entonces pienso que

escribo desde ahí, pienso que escribo desde lo que no entiendo, desde la incomodidad y de lo que no me deja dormir.

Nudo Mixteco es lo mismo, regreso a los mismos temas, me inquieta muchísimo lo que pasa con las mujeres en mi comunidad. Yo vengo de Villa Guadalupe Victoria, San Miguel el Grande. Es una comunidad 80%

indígena, ¿o 90% indígena? (Ríe). Es una comunidad en la alta montaña de Oaxaca, se habla mixteco y español, la gente generalmente vive de la cosecha del maíz y mucha gente migra. Entonces me gusta hablar de dónde soy y de lo que soy porque pienso que ahí puedo ahondar un poquito más.

GaF: Y en ese tenor, ¿nos puedes contar un poquito más sobre el reto que implica un proyecto como *Nudo Mixteco*? Un largometraje que implica un guion más largo, una dirección más amplia...

AC: Bueno, yo escribí el guion. Tenía un argumento de 10 o 20 páginas y aproveché una coyuntura de un taller laboratorio de argumento cinematográfico con Laura Santoyo, generado por Cadena Audiovisual de Oaxaca que coordina Luna Marán y el IMCINE, entonces ahí terminé de escribir el argumento y empecé un primer tratamiento. Nunca había escrito algo tan largo. Era el primer largo que escribía y a la par de que seguí haciendo otros tratamientos, empecé a buscar otros apoyos para poder producirlo. Digamos que el tiempo que implicó escribir los tratamientos fue un tiempo muy enriquecedor. Pedí ayuda para escuchar el guion, para darme aportaciones, estuvo inmiscuida mucha gente ahí: mi socia Lucía Carreras, Ignacio Ortiz, Michael Ro, Jorge Domínguez.

Hubo mucha gente que aportó, que me aportó con sus comentarios, con sus lecturas, con su experiencia, tenía mucho miedo de empezar un largo. Finalmente, tuvimos el apoyo de FOPROCINE y EFICINE y fue lo mismo que hago con los cortos, sólo que más tiempo, sólo que más largo. Me puse a trabajar con mucho tiempo de anticipación con mi fotógrafo porque no quería que fuera una fotografía turística de unos ojos nuevos que llegan y ven todo como la parte más hermosa y más bonita y muy beauty. Lo que sí quería era algo más real, con los ojos que uno mira su propia casa, hay muchas cosas que uno deja de mirar pero eso es parte también de nuestra naturaleza.



Entonces empecé a viajar mucho con Carlos Correa, que es el fotógrafo de la película, años antes de hacerla. Esto nos llevó cinco años hasta ahorita que ya está terminada. Y tres años antes, empecé a trabajar con Carlos, a llevarlo y aprender a convivir con los espacios, siendo un poco parte de ellos. Sin este embellecimiento que después tenemos como turistas, que vamos a otro lugar y lo vemos maravilloso porque es lo primero que han visto nuestros ojos y nos sorprendemos ante eso. Yo quería una mirada más real, entonces quería que Carlos también pudiera habitar esos espacios, en la cotidianidad de nuestra comunidad.

Entonces con mucha generosidad de él y de su tiempo empezamos a viajar juntos y a hacer una visualización de la película, checar los espacios con tiempo, teníamos las locaciones un año antes, viendo cómo se transformaban con la gente que los habitaba y eso es. Y entonces creo que eso me amortiguó el miedo, (ríe) y trabajar con mi gente, trabajar con la gente de la comunidad, haciendo casting con ellos, hay personajes fundamentales en la película que ellos interpretan de manera magistral, estoy muy contenta con el trabajo de los actores tanto profesionales como locales ahí de la comunidad, trabajamos ahí muy duramente en el casting y en ensayar en sus propias casas, entonces creo que eso es maravilloso, eso te aligera el trabajo, es decir: Sí, sí somos una comunidad y estamos haciendo una película, estamos todos, estamos todas subidas en este barco y no hay manera de que algo salga mal porque hay lazos muy fuertes entre nosotros y hay un trabajo de mucho tiempo.

GaF: Ay, qué lindo, sí es muy interesante ver a Noé, a Sonia y a Miriam, verles en personajes tan distintos pero que siguen siendo parte de esas narrativas. Justamente he visto los tres cortometrajes, estoy al pendiente del estreno de Nudo y sí es muy interesante ese trabajo colaborativo y también el manejo de la cámara porque no vemos tomas apaisadas y preciosas del lugar sino que se enfocan en una especie de intimidad.

AC: Sí es justo lo que hemos tratado de hacer en la imagen, que no caigamos como en esta cosa, siento yo en una mirada complaciente o embellecida a partir de los ojos maravillosos de los fotógrafos que tenemos, si no más una mirada más íntima, más de adentro digamos.

GaF: Sí, siento que va mucho más en función con los temas que se tratan porque ese tipo de foto da potencia al discurso, y cambiando de tema, me gustaría saber cuáles son tus tres películas favoritas o tus referencias principales.

AC: No son como referencias. Creo que no lo pondría como referencia. Me gusta mucho el cine de Bergman, por cómo maneja los temas por sus actores, me gusta mucho su cine en general, no sé si una película... No sé si Fresas salvajes o creo que en general sus películas todas me llevan a algo muy extraño porque somos de lugares muy distintos. Yo cuando fui a Suecia sentí que estaba como en mi pueblo (ríe) que hacía tanto frío como ahí, digo, no tanto, en mi pueblo no hace tanto frío, pero o sea me sentí... Sentí una respiración un poco extraña, me sentí en casa, es muy extraño.

A lo mejor por mi admiración a Bergman también (ríe) puede ser que haya sido como lo contrario y Wong Kar-Wai también me gusta mucho como su manera visual, de repente estas cosas como lo que importa es la historia y estos

arriesgues visuales que hace me fascinan, no tiene nada que ver con mi cine como te darás cuenta, pero me gusta, me dejo tocar. Emir Kusturica me gusta mucho también con esta locura también de la música de su pueblo, me conecta también con la música de mi pueblo. Siento que el cine a nivel mundial me... vi el año pasado Burning, no sé si la viste, que también me gustó mucho, que es totalmente diferente a otras. Me dejo tocar por las historias, por el cine.

Si me dices qué te gusta en particular no podría decirte «es que me gustó la foto» o «me gustó la música», o «me gustan las historias». El hecho de ver una película, disfruto como lo que causa en mí que no puedo explicarlo, que lo causa en mi espíritu, Entonces yo sé que hay un análisis para apreciar películas pero sigo dejándome tocar por lo que genera en mi espíritu, entonces cineastas de muchos lados del mundo me han impactado con sus trabajos. En México, Del Toro cuando vi esta película la del... la del bichito, la de esa cosa que te agarra así, (ríe) Historias de miedo, me impactó, que es un género que yo casi no consumo, porque soy un poco miedosilla, pero me gustó mucho, me impactó muchísimo, también me gustó Cómprame un revólver, me gustó mucho cómo maneja ficción dentro del juego de los niños, este imaginativo. Admiro mucho a Francisco Vargas con El violín, que me gusta mucho esta película, no sé, muchísima gente, el cine en general me gusta, me gusta que me toquen las historias, me gusta el cine. Siento que cuando respiro al autor, al director o a la historia me gusta mucho eso. Trato de no... no soy muy consumidora del cine comercial, como una cosa más de entretenimiento. Prefiero historias un poquito más íntimas.



GaF: ¿Qué piensas entonces del cine contemporáneo mexicano y del latinoamericano?

AC: Pues en general me gusta, la gente que está haciendo películas, que está contando en sus propios términos. En México hay mucha cantidad de comedias románticas que no es mi gusto ni es lo que me atrae, pero hay mucho cine que se está haciendo que es maravilloso. Yo creo que estamos haciendo cosas increíbles y el cine latinoamericano también. Yo veo las películas argentinas, el cine uruguayo, Las herederas, lo de Ciro Guerra: El abrazo de la serpiente, Pájaros de Verano que esa es de Ciro y Cristina Gallego, el cine de Guatemala que está surgiendo con mucha potencia.

Creo que estamos hablando de un resurgimiento de autores que están surgiendo con mucha potencia, En México hay muchísimos compañeros también que están haciendo ese cine y que llevan un rato picando piedra y en Latinoamérica también y también el cine que están haciendo las mujeres está visibilizado, porque no es que lo hayan empezado a hacer ahora. Siempre han estado haciendo cine, siempre hemos estado contando nuestras propias historias, creo que ahora está ganando un poco más de visibilidad, todavía no para hablar de equidad pero se están abriendo espacios.

GaF: Qué afortunado que todo nos ha dirigido a este tema ya que mi última pregunta justamente es ¿qué crees que significa ser una mujer cineasta mexicana?

AC: Mira, ser una mujer en este mundo, no en México, en este mundo, ya es una batalla diaria. Porque vivimos en un mundo muy misógino, muy machista, muy falócrata, todo respecto a la masculinidad es aceptado, asumido y todo respecto a la feminidad, a la mujer, es cuestionado. Desde ese punto yo creo que todas las mujeres no tenemos ganado nada y nos lo tenemos que ganar todos los días y todos los días tienes que demostrar el doble o el triple, no ser nada más. Eso es una de las cosas que parece que tenemos que aprender como humanidad. No tienes que demostrar nada, simplemente debería haber equidad en este mundo y todavía estamos lejos de alcanzarla.

Al hacer cine en este país, he sido abrazada por una comunidad que siento propia, la verdad me siento acompañada. He contado con la generosidad del gremio, tanto hombres como mujeres. siento que siempre me han aconsejado de la mejor manera. Han sido críticos y críticas con mi trabajo y me han aportado muchísimo. También siento que me ha costado el doble por venir de la



comunidad de donde vengo, por no tener, por ser migrante desde muy pequeña para poder estudiar. Yo siempre digo que una historia de triunfo no quiere decir que es una historia de todos, cuando sea una historia común eso va a acabar con las diferencias.

Que yo tenga estos privilegios, porque eso es lo que son todavía, todavía no es que todos lo tengamos, es un privilegio que yo sea mujer viniendo de la comunidad de donde vengo y me dedique a hacer lo que me dedique y viva de ello, es un privilegio en mi comunidad. Porque ahí estamos destinadas a trabajar el campo, a estudiar hasta la secundaria, que es lo único que hay y si no tienen las posibilidades tus padres de poderte dar estudios fuera de la comunidad pues eso es a lo que te quedas, digamos. Para mí es un privilegio regresar a mi comunidad y hacer cine y hacer lo que estoy haciendo, pero todavía no tenemos equidad, entonces eso todavía me cuesta muchísimo trabajo.

Por eso me empeño en hacer cine en mi comunidad (ríe), porque digo, es una manera de no olvidar quiénes somos y de dónde venimos. Eso es respecto a ser mujer y respecto a hacer cine y ser mexicana... Hay muchos Méxicos en este espacio que nos tocó habitar. No es lo mismo ser mexicana desde donde tú estás o ser mexicana desde donde yo estoy. A mí me ha tocado ser mexicana, cantar el himno nacional, que me bajen de un camión para cantarlo, para ver si soy mexicana porque parezco centroamericana, porque en este país seguimos siendo super racistas y es muy distinto. El color de mi piel me ha marcado muchos aspectos igualmente de racismo y a eso me refiero con que hay muchos Méxicos.

Depende de dónde te toque nacer porque no nada más el color de mi piel me determina, porque yo nací en una comunidad, pero este mismo color de piel lo tiene una familia que tiene mucho poder económico. Es muy distinta la realidad aunque tengamos el mismo tono de piel. Entonces también en este México se ve una cuestión económica, se ve una cuestión de raza y se ve una cuestión de dónde provienes. Muchos Méxicos, muy difícil de conciliar, creo que nuestra belleza está en la diferencia y en la diversidad y no la hemos terminado de entender. Me siento muy orgullosa del país en el que vivo, de la cultura de la que provengo, de la cultura mixteca, me siento sumamente orgullosa, pero siento que nos falta entender que en la diversidad está la riqueza.

Notas

¹Publicado originalmente el 18 de marzo de 2020 en Girls at Films.

**La reinterpretación simbólica de «las mujeres»
en el cine latinoamericano contemporáneo¹**

Cuando la que mira es una m u j e r

Por Paulina Vázquez (México)

*Escribir sobre uno mismo, lejos de ser un acto narcisista,
es una actividad normal que, al igual que la ficción,
puede movilizar todas las fuentes del arte.*

*Y lo que une a la autobiografía escrita (el yo escrito)
y el yo visual (el yo fotográfico, cinematográfico)
es el deseo del trazo, de la inscripción sobre un soporte duradero,
y el deseo de constituer series a lo largo del tiempo.*

*Tienen en común también el deseo de recuperar
y de construir la mirada sobre uno mismo.*

Philippe Lejeune²



Dentro del mundo en que vivimos existe una deuda histórica incommensurable. Una de tantas formas de esa deuda es la invisibilización y tergiversación de aquellos infrahumanos llamados mujeres que se radicaliza según su raza, sexualidad, clase y localización geopolítica. Situémonos pues al inicio de esos cinco siglos de masacres e imposición de penuria que han vivido los países latinoamericanos. No fue lo mismo ser una mujer europea que una mujer del nuevo continente. Fue distinta la realidad que vivió una criolla a la de una mestiza, y menos aún la realidad fue la misma para una mujer sioux que para una mujer maya. Dentro del mismo continente e incluso dentro del mismo territorio, por ejemplo, el entonces llamado Nueva España, ahora México, el «ser mujer»³ significaba y significa aún distintas cosas según las interseccionalidades que encarnemos, las cuales nos obligan a abrir y dirigir la mirada hacia un horizonte que nos permita re-definirnos desde nuestra propia perspectiva.

Hoy despertamos en un país que nos lee y nos valora dependiendo de qué significamos. Todas y todos somos juzgados bajo la mirada patriarcal que nos ha estigmatizado a lo largo del tiempo. Escribir sobre el otro siempre implica subjetividad y privilegios. La falta de análisis respecto a estos temas ha hecho surgir filmes como *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018) o *Chicuarotes* (Gael García Bernal, 2019), donde la exotización del otro y su interpretación se plasma por sujetos masculinos que narran una historia

pretendiendo ponerse en el lugar del otro, sin comprender lo que ellos mismos son dentro del contexto simbólico. Esto vuelve problemático el resultado fílmico, ya que su lectura general tiende a la romantización de sus personajes y, como consecuencia de sus privilegios, los directores amoldan la dolorosa realidad hasta convertirla en un producto más de consumo estigmatizado.

Sin embargo, dentro de la praxis cinematográfica contemporánea existen creadoras cuyos filmes permiten visibilizar este tipo de especificidades culturales teniendo en cuenta el origen de la mirada. Cuando la que mira es una mujer que conoce quién es y qué ha significado a lo largo de la historia, tiene una especial sensibilidad respecto a su contexto y por ende su interpretación surge a sabiendas de que está siendo vista: se interpreta a sí misma como en el acto de dibujarse mirándose al espejo.

Este análisis versa sobre mujeres que se han hecho cargo de enunciar y transmitir historias con todo el peso histórico y político de lo que son, y sobre cómo sus interpretaciones abren paso a narrativas frescas que permiten deslindarse de los estereotipos de *lo femenino* que desfilan desde hace tantos años por las salas de cine. Escribo sobre mujeres que entienden e interpretan existencias desde sus subjetividades, lo que significa en su especificidad ser mujer y no lo que otros sujetos, usualmente masculinos, creen que es serlo.

Me ocuparé de filmes que develan la identidad de sus creadoras y sus posicionamientos ante el mundo a través de sus personajes. Estas producciones, que son consumidas en mucho menor escala que películas comerciales dirigidas por sujetos masculinos, son la ventana que abre al mundo paisajes que siempre han estado ahí pero que no se han observado de la misma forma. Ángeles Cruz, María Novaro, Lucía Carreras, Olivia Luengas, Lucía Gajá Ferrer, Marta Hernaiz Pidal, Natalia Beristáin, Luciana Kaplan, Paola Villanueva Bidault, Dominga Sotomayor, Beatriz Seiger, Anahí Berneri y Susanna Lira, son algunas de las muchas creadoras latinoamericanas contemporáneas cuyas piezas cinematográficas permiten construir retóricas a partir de su propia episteme, así como re-configurar las perspectivas narrativas desde una óptica plural. En sus producciones, las mujeres no son personajes simples, ni sus cuerpos son el objeto de castigo y/o vulnerabilidad cliché que vemos desde el cine de terror hasta las sagas de superhéroes, sino que vemos entes complejos que a pesar de vivir desempeñando un rol de género y experimentar sus consecuencias, se muestran como seres humanos singulares propios de su contexto.

Definirnos a nosotras mismas como una clase específica es imposible, además de que asumirlo oblitera todo el espectro potencial de lo que es y puede ser *la mujer*, o *las mujeres*. Sin embargo, definirse a una misma a través de sus personajes nos demuestra que el género, como ya es bien sabido, es una construcción histórico-política que si bien surge como una categoría que atribuye un lugar a los cuerpos y como una de las herramientas de la dominación, esta categoría también compone una parte importante de la identidad de un ser humano la cual se enriquece con el pasar de los años, los entornos y las relaciones que entablamos con los otros. Precisamente el mostrar fragmentos de este gran abanico de signos identitarios que han influido en las creadoras, o incluso al mostrarse a ellas mismas a través de sus personajes, puede acercarnos a aquellas vidas que podrían resultarnos ajenas, pero en las cuales nos reflejamos.



Las buenas hierbas, 2010, María Novaro

Enumerar y desglosar cada uno de los proyectos de estas creadoras, así como de sus trayectorias es menester de un libro completo, o por lo menos un ensayo exhaustivo para cada una. Pero abordar específicamente algunos filmes de un par de creadoras en el desarrollo de este ensayo ayudará a puntualizar sobre el eje que se plantea en primer lugar: qué es eso que sucede cuando la que mira detrás de la cámara es una mujer. Con esto no pretendo generalizar la mirada de las mujeres cineastas de ninguna manera, sino comprender qué factores dentro de esta labor nos posibilitan mirarnos sin estigmas heteropatriarcales. Aunque esta labor podría parecer muy ardua y compleja, debemos creer que es posible pensar en una Latinoamérica que se reconozca en su complejidad, y progresivamente demuestre transformaciones gracias a la praxis anticolonial.

*Lo decolonial es una moda, lo poscolonial es un deseo,
lo anticolonial es una lucha cotidiana y permanente.*

Silvia Rivera Cusicanqui⁴

Cuando la que mira es una mujer, ¿qué proyecta de sí misma en su ejercicio cinematográfico y qué mensaje llega a aquellas que se identifican con ese género dentro del público?, ¿cómo se conciben las mujeres latinoamericanas? y ¿cómo cambia la concepción de sí mismas al ver personajes reales dentro de las narrativas cercanas a su contexto? Es importante puntualizar y volver a enfatizar que a pesar de que nos identifiquemos con el género femenino, eso no significa que todas seamos y vivamos en igualdad de condiciones. Las interseccionalidades, determinan nuestra manera de vida, conductas y la manera en cómo nos interpreta el mundo. El cuerpo, la raza, la clase e incluso nuestra situación de salud (entre otros factores) nos jerarquizan y estratifican dando como resultado desigualdad en derechos, discriminación y violencia. Este fenómeno se origina desde que se tiene noción de cuáles son órganos genitales que desarrolla un ser humano desde la gestación, lo que les asigna un género. Desde ese momento se dicta en gran medida la vida que «deberán llevar», así como gran parte de la identidad de género que les corresponderá autopresentar⁵. La representación, en el caso del rol de género femenino, se observa a través de lo que vemos a través del bombardeo de mensajes en las películas, revistas, carteles publicitarios, etc. Estos constituyen un discurso cuyos signos establecen lo que se espera de ellas: cómo tienen que ser sus cuerpos, actitudes, obligaciones, pasatiempos e incluso sus pensamientos. De pies a cabeza se describe quién tienen que ser para encajar en dicho rol. Sin embargo, para las mujeres latinoamericanas que comparten múltiples y distintos fenotipos, generalmente distintos de los europeos, resulta imposible la identificación con estos estándares tanto de belleza, como aspiracionales. Si bien esto provoca en muchas ocasiones una reacción opresiva en la que se busca incansablemente satisfacer al ojo occidental, también ha hecho que surjan propuestas que confrontan los dogmas occidental-coloniales. Nacen de la necesidad de gritar y responder a estos signos impuestos y abren la oportunidad de conciliar y reconocer todo aquello que encarna la existencia verdadera de las mujeres latinoamericanas.

Pensemos ahora en las *Las buenas hierbas* (2010), dirigida por María Novaro. Aquí observamos precisamente cómo la identidad se construye de factores variados como la herencia de creencias, tradiciones y/o costumbres que provienen de un linaje nutrido tanto de experiencias como de contexto histórico. No sólo son las hierbas y las palabras las que guían a una madre y una hija hasta la llegada de la muerte, sino todas

aquellas amigas y compañeras que acompañan su andar por el desgastante sendero del Alzheimer. Todos estos signos se conjugan para comprender a sus personajes: nos cuentan quiénes son ellas, mostrando sus fortalezas y virtudes, hasta sus vulnerabilidades y mezquindades. No olvidemos que dentro del filme aparece el fantasma de una niña víctima de feminicidio y su abuela, quien la mantiene viva porque

no olvida. ¿Suena conocido? La película no requiere generar un melodrama para comunicar el dolor e impotencia que se siente ante la pérdida e impunidad. Sentimos cada parte del filme porque cuenta lo que muchas personas viven cotidianamente. En concordancia, las historias de estos personajes evidencian la manera en nos tejemos unas a otras así como nuestras relaciones. Sabemos que estamos observando a mujeres que cumplen con un estamento, viven la maternidad en su muy particular forma y se cuidan unas a otras, volviéndose de esta manera ecos de quienes fueron y de las que ya no están. Al mismo tiempo se apartan de los estigmas de los cuerpos y vidas perfectas, así como de los traumas que por tantos años nos han puesto como «rivales naturales». *Las buenas hierbas*, nos exhorta a identificarnos y cuestionarnos libres de prejuicios «[...] quiénes somos, de dónde venimos, qué linajes podemos recuperar, qué historias interceptadas y obliteradas por la *Historia* podemos saturar con presente y promoverles futuro».



La tiricia o cómo curar la tristeza, 2012, Ángeles Cruz

*El linaje, el nacimiento de cada uno definirá
el puesto que ocupará en la sociedad
y también cómo debe comportarse,
pues si quiere tomar posesión de ese puesto
ha de atenerse a las pautas que a él corresponden.
Sus antepasados explican su existencia,
su presencia en la sociedad,
y determinan el lugar que en ella
le corresponde ocupar.*

Faustino Menéndez Pidal de Navascués⁷

Queda clara la relevancia de contar nuestras historias desde una perspectiva no falocéntrica⁸, donde a través de los personajes se logre destacar el valor de las mujeres no por su género, preferencias sexuales, raza o clase, sino simplemente por ser seres humanos que sólo por existir son valiosos. Para ejemplificar tales consideraciones abordemos las producciones fílmicas de Ángeles Cruz. Esta creadora oaxaqueña ha demostrado que se pueden generar proyectos potentes e impecables hablando de lo que a ella le atañe, y que así al hablar de especificidades logramos hablar de generalidades. Esta creadora es conocida por sus grandes y sensibles interpretaciones, como por ejemplo Tamara, en *Tamara y la Catarina* (2016). Sin embargo, también se ha posicionado como una cineasta íntegra, con cada uno de sus cortometrajes: *La tiricia o Cómo curar la tristeza* (2012), *La carta* (2014) y *Arcángel*, (2017).

Dentro de sus producciones encontramos personajes en contextos rurales, cuyo estilo de vida sencillo refleja a quienes viven impactados por un pasado y un presente profundamente colonizador y racista. Esto ha situado a muchas comunidades indígenas en una evidente desventaja de derechos, ya que desde la colonización y sus consecuentes procesos de adoctrinamiento se han ejercido una violencia sistemática, rechazo y discriminación; esto a causa de la manera específica de leer los cuerpos que por su no-blancura⁹ han sido posicionados en desventaja. Justamente dentro de este escenario se vuelve tan importante la labor de Ángeles Cruz, ya que ella al ser originaria de Villa Guadalupe Victoria, San Miguel el Grande, Oaxaca, ha encontrado en sus raíces la fortaleza para visibilizar que en la diversidad está en la riqueza. Tanto sus personajes como sus narrativas están cuidadosamente contruidos, dando como resultado cortometrajes emocionales, francos y contundentes. Mete el dedo en algunas de las llagas más profundas y dolorosas de la sociedad que dentro los pueblos originarios y sus comunidades se consideran tabúes, en particular: el abuso sexual infantil, la lesbiandad y el abandono de adultos mayores.

Su práctica fílmica parte de la incomodidad, de la necesidad de transmutar el dolor de historias que nacieron de acontecimientos reales pocas o nulas veces enunciados dentro de su propio contexto. No es un cine que

victimice a sus personajes, por el contrario, muestra las heridas de sus personajes (de su comunidad) en todas sus vertientes. En *La tiricia o Cómo curar la tristeza*, pone sobre la mesa una de las más comunes aflicciones que viven las mujeres en la Sierra: las violaciones. El machismo y la misoginia son los síntomas de un sistema opresor y en cada comunidad, no sólo de la Sierra, sino de todo el continente y del mundo se observan sus secuelas. Este caso se plantea en los doce minutos de este filme que bastaron para referirse a las tantas generaciones de mujeres callando entre las milpas, la vergüenza y el tormento que les ha provocado ser abusadas. Un silencio humillante que se guarda durante tantos años que finalmente lleva a esas abuelas y madres que fueron hijas a la oportunidad de encontrar consuelo para comprenderse, apoyarse y elegir un destino distinto para las generaciones venideras.

Por otro lado, pero en el mismo tenor, se escribió y produjo *La carta*. Las preferencias sexuales son variadas e independientes del género, pero en algunas comunidades, se piensa que el amor entre hombres «puede llegar a suceder», pero entre mujeres «eso no existe»¹⁰. No obstante, el amor sensual y sexual entre mujeres existe. En este corto, cuyos personajes principales se reencuentran después de muchos años para darse cuenta de que aún se guardan cariño, se plantea sin tapujos la lesbiandad indígena. Dentro de este orden de ideas se expone además el

territorio social, cultural y económico que las engloba con todos sus matices. Es por esto que Lupe (Sonia Couoh) y Rosalía (Myriam Bravo) se alejan de su comunidad para permitirse vivir su relación en un ambiente donde sea posible estar juntas. Es bien sabido que dentro de las comunidades las costumbres y tradiciones están fuertemente arraigadas a sus creencias, por lo que resulta complicado que nuevas formas de pensamiento se instauren para que amores lésbicos, homosexuales, bisexuales, etc. puedan vivir aceptados, adaptados y respetados dentro de sus propias comunidades. Los primeros pasos para transitar hacia el cambio es nombrar aquello que resulta extraño, señalar, comprender y normalizar a través de visualizar estas situaciones desde una postura empática. Por lo tanto, este filme también le responde a la industria comercial que reproduce la mirada hegemónica, occidentalizada y masculina situando como protagonistas a las que nunca lo fueron.

Así pues, resulta muy interesante cómo estas ficciones logran auténticas enunciaciones, que a veces parecería se lograrían con más facilidad a través de producciones documentales. Sin embargo, logran decodificar su lenguaje para alcanzar sus objetivos e incluso superarlos. Ante todo, su estructura narrativa, cronología y temporalidad dotan de veracidad las historias que vemos en pantalla. Un ejemplo es *Arcángel* (2017), escrito y dirigido también

por Ángeles Cruz. Este corto surge de una realidad que le duele a los adultos mayores, a las mujeres que ya han desempeñado cada rol de su estamento y que ahora se encuentran viviendo los últimos años de sus vidas. El abandono de las y los adultos mayores es un problema latente dentro de una sociedad capitalista, que ignora y difícilmente se ocupa de estas vidas subvaloradas por considerarlas no productivas. Ver a una mujer indígena de 90 años participando de esta conmovedora ficción, apunta abiertamente a este escenario y hace una severa crítica a la desigualdad. Llama a la necesidad de hacer valer los derechos humanos e incluso el origen del mismo filme evidencia la responsabilidad ética que no sólo como cineastas, sino como seres humanos tenemos para que nuestra realidad se transforme. Patrocinia Aparicio manifiesta esta problemática generalizada en que las mujeres de edad avanzada que viven el abandono tras tener una vida de arduo trabajo, muy seguramente desde la infancia. Patrocinia nos conmueve con breves líneas, porque es un caso extraordinario de ver a través de la pantalla, pero lamentablemente no en la vida diaria. El hartazgo de vivir indignamente, no tener familia y contar únicamente con una persona que se ha apiadado de ella y está por perder la visión (personaje interpretado por Noé Hernández), articulan la reflexión de los espectadores hacia la empatía. El cine de Ángeles Cruz nos empuja a ver aquello que ignoramos porque es incómodo, pero que nos humaniza y nos conmueve.

El cine es una herramienta poderosísima con la que se puede entrar a múltiples estratos sociales para sensibilizar y generar conciencia al señalar aquellas situaciones que se callan o se ignoran deliberadamente y por ende permanecen obliteradas hasta que se nombran con todas sus letras. Al volverse tangibles, aquellas que no se veían reflejadas en los anuncios comerciales, encuentran en la mirada de las directoras iberoamericanas un espejo franco y libertador. Tienen a su alcance personajes que viven vidas similares, preocupaciones, sueños y cuerpos como los de ellas. Podríamos nombrar la filmografía de cada una de las directoras anteriormente mencionadas, así como la de muchas otras más para ilustrar aquellas identidades que se oponen a los estereotipos occidentalizados, a las interpretaciones masculinas que nos victimizan, violentan y sexualizan en las pantallas. Gritan fuerte y tratan los temas que sólo ellas pueden detonar de forma impactante, porque les corresponde, porque lo han vivido.



Las cineastas latinoamericanas han aprendido a entretrejer tanto sus interpretaciones personales, como sus narrativas haciendo que se conviertan en lecturas históricas de la sociedad contemporánea. Nos enseñan que las mujeres son de todos tipos, tienen distintos cuerpos, edades, preferencias sexuales, ideas, pieles, costumbres, modos de vida, aspiraciones, etc. Crean personajes que nos pueden mirar a los ojos porque se encuentran dentro de nuestro mismo nivel epistémico, lo que vuelve a sus producciones emblemas de resistencia antisistémica, simplemente por el hecho de existir y mostrarnos a seres humanos reales viviendo sus vidas en una constante: ellas son las que cuidan entre ellas, las que alimentan la vida en su muy particular manera; son las que se retratan a sí mismas, y a su tiempo. Tanto ellas como sus producciones hacen frente al abandono, la deshumanización y la violencia. Son quienes aportan espejos desde sus trincheras creativas para que podamos vernos e identificarnos. Se proyectan en sus personajes, así como lo hacen las que miran la pantalla reconociéndose.

Notas

¹Este ensayo fue publicado originalmente el 10 de marzo de 2021 en Pulsar.

²Phillipe Lejeune citado por Anna Maria Guasch en *Autobiografías visuales: Del archivo al índice* (Madrid: Siruela, 2009), 17.

³Cfr. Simone de Beauvoir, *El segundo sexo* (Barcelona: Gedisa, 1984).

⁴Silvia Rivera Cusicanqui en conversatorio con Silvia Federici, Foro Movimiento de 1968, XVIII Feria Internacional del Libro en el Zócalo Capitalino (14 de octubre de 2018).

⁵Cfr. Judith Butler, *El género en disputa: Feminismo y la subversión de la identidad* (Barcelona: Paidós, 2007).

⁶Rita Segato, *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y Una antropología por demanda* (Buenos Aires: Prometeo, 2015), 29.

⁷Faustino Menéndez Pidal de Navascués, «El linaje y sus signos de identidad», en *En la España medieval* n° extra 1 (2006): 15.

⁸Cfr. Geoffrey Bennington y Jacques Derrida, *Jacques Derrida* (Madrid: Cátedra, 1993).

⁹Cfr. Rita Segato, *op. cit.*

¹⁰Paulina Vázquez, «Women We Love: ‘Ángeles Cruz: La creadora que lo entendió todo’», en *Girls at Films* (18 de marzo de 2020).



la rabia

www.larabiacine.com
larabiacine@gmail.com

